

LE ROMAN ET LE CONTE GALANTS
DANS LA DEUXIEME MOITIE DU XVIIIe SIECLE
(1760-1790)
FORMES ROMANESQUES
ET ECRITURES DU PLAISIR

by
Gilbert Henri-Gilles Converset

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the Doctor of
Philosophy degree in French
in the Graduate College of
The University of Iowa

August 1991

Thesis supervisor: Associate Professor Janet Altman

Graduate College
The University of Iowa
Iowa City, Iowa

CERTIFICATE OF APPROVAL

PH.D. THESIS

This to certify that the Ph.D. thesis of

Gilbert Henri-Gilles Converset

has been approved by the Examining Committee for the
thesis requirement for the Doctor of Philosophy degree
in French at the August 1991 Graduation.

Thesis committee:

Janet G. Altman
Thesis supervisor

Pierre Delaby
Member

Gilbert K. Hope
Member

Jacques Bouy
Member

William Kupemith
Member

LE ROMAN ET LE CONTE GALANTS
DANS LA DEUXIEME MOITIE DU XVIIIe SIECLE
(1760-1790)
FORMES ROMANESQUES
ET ECRITURES DU PLAISIR

by
Gilbert Henri-Gilles Converset

An Abstract

Of a thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the Doctor of
Philosophy degree in French
in the Graduate College of
The University of Iowa

August 1991

Thesis supervisor: Associate Professor Janet Altman

ABSTRACT

The dissertation examines a subgenre of the novel in the eighteenth century: the erotic novel. A corpus of 159 works published between 1760 and 1790, written mostly by minor authors, has been selected.

The first chapter distinguishes three types of erotic writings: "la galanterie événementielle" (which alludes to the sexual act without describing it), "la galanterie d'ambiance" (which describes the sexual act) and "la galanterie pamphlétaire" (which uses eroticism to degrade). The analysis shows that erotic novels exploit common narrative techniques of the genre to highlight the sexual content, such as mythological settings, exotic plots, the realistic and incisive depictions of novels of manners. The novel of the prostitute presents a new aspect in the erotic novel: its realism--sometimes trivialism--reveals some hidden aspects of sexuality and the treatment of women.

Chapter two provides an overview of means employed by authors to convey the erotic message. It gives an analysis of the novels' main sexual themes and styles of expression. Written descriptions, often richer than engravings, depict motion rather than still portraits. The erotic novels try to

involve the reader in the action. They treat the reader not solely as a voyeur, but also attempt to educate the reader. To that end, the narratee, who serves as a mediator between the narrator and the reader, has an active role and considerable mobility. One novel stands out: Ma Conversion, by Mirabeau, depicts a narratee who is an interlocutor in a dialogue, an eye-witness, and a reader.

Chapter three focuses on the philosophical content of erotic novels and their conceptions of nature, freedom, and society. Happiness in these erotic novels is to be found not in excess or dispersion, but in moderation, in the respect of others' desires, and generally in non-violence. The final part of the study addresses the representation of the female in the erotic novel, a message which is complex, ambiguous, and sometimes contradictory. Female characters are predominant characters in erotic scenes, but women are nevertheless dominated by male phantasms. Erotic novels are not political manifests for equality of woman: all they ask is sexual freedom for all.

Abstract approved: Janet G. Altman
Thesis supervisor

Associate Professor of French
Title and department

18 June 1991
Date

REMERCIEMENTS

J'ai plaisir à remercier Mme Janet Altman, ma directrice de thèse, qui, dès le commencement de cette recherche, sut m'encourager et me guider de ses précieux conseils. Le support intellectuel qu'elle m'a apporté et son dévouement m'ont permis de mener à terme ce travail de longue haleine.

Je suis reconnaissant à M. Jacques Bourgeacq, professeur à l'Université d'Iowa, d'avoir manifesté son intérêt pour mon travail, en acceptant d'en être le critique et en suggérant de pertinentes modifications.

Je ne saurais oublier non plus les nombreuses aides dont j'ai bénéficié tout au long de mon étude.

Je tiens finalement à remercier M. Elmalih, ancien professeur de l'Université de Nancy II, dont les cours et la démarche critique ont été pour moi une source d'inspiration inestimable.

TABLE DES MATIERES

	Page
LISTE DES TABLES	vi
LISTE DES GRAVURES	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE	
I. DEFINITION DU GENRE ROMANESQUE GALANT	15
Méthodologie	15
Difficultés à trouver des critères sûrs de classement	15
La galanterie de situation ou événementielle	24
Définition	24
Image négative de la galanterie	32
Complaisance dans le plaisir et redéfinition de la galanterie	41
La galanterie d'ambiance	46
Identification	46
Montrer la voie	52
La galanterie pamphlétaire	57
Les romans pamphlétaires	57
Les pamphlets romanesques	61
Influences et démarcation: étude des composantes romanesques (intrigues, personnages, directions) du roman galant	75
L'exotisme au service de la galanterie	77
L'exotisme mythologique	77
Le récit de voyage	81
La transposition orientale	84
La galanterie et la critique de mœurs	93
L'ironie	95
La carrière des libertins	105
Les séducteurs	105
Les débauchés	113

Le roman de la prostituée	120
Deux styles, deux schémas: la veine romanesque et la veine populaire	120
Un déroulement quasi-uniforme: étude de l'agencement des thèmes dans le roman de la prostituée	129
La destinée de la prostituée: la marque du plaisir	130
L'autre face du plaisir: les contraintes et la soumission	134
Les leçons	137
Les revers du libertinage féminin	140
Conclusion	147
II. STRATEGIES DE LA LITTERATURE EROTIQUE	156
Organisation de la matière narrative dans le roman érotique d'ambiance	156
Prétention des romans érotiques	156
Le foisonnement né de l'érotisme	167
La répétition	173
Surmonter l'écueil de la répétition	184
L'expression érotique	198
La langue érotique	198
Le bon ton	198
Dissonnances: à la limite du bon ton	202
Fonctions du langage érotique	208
Quelques thèmes	231
Des thèmes interdits	231
La première fois	237
Les portraits	245
L'image gravée et le texte	257
Le plaisir du texte	273
Le regard et la parole	273
Convaincre et apprendre: la fonction "pédagogique" du regard	273
Tout voir et tout raconter	280
La Confidence dévoilée. Etude du narrataire dans le roman galant	287
Aspects et rôles du narrataire	289
Mobilité du narrateur et du narrataire sur la scène narrative	299
Une figure ambiguë: le narrataire de <u>Ma Conversion</u>	305
Définition	305

Les dialogues	308
Intrusions du narrataire dans le récit	312
Conclusion. Un texte érotique?	319
III. LE DISCOURS PHILOSOPHIQUE GALANT	338
Les jeux de l'amour et de la philosophie	338
La voix de la nature, la voix de l'ambiguïté	338
Le message philosophique des romans galants	352
Leçons des philosophes, leçons de philosophie	355
La transition entre la nature et la société	365
Théorie et pratique	373
Une autre nature, une autre société?	376
L'érotisme rayonnant	386
L'érotisme de l'interdit	388
Un érotisme sans violence	397
Un cadre privilégié	406
Modération	415
Le réquisitoire social	425
La supériorité de la femme dans le plaisir	429
Une victoire de faible durée: le poids d'une condition héréditaire	444
La guerre des sexes	444
La sexualité féminine sous l'hégémonie masculine	449
Qui écrit pour qui?	460
CONCLUSION	467
APPENDICE A. ANALYSE STRUCTURELLE DE LA MATIERE EROTIQUE DANS <u>LE RIDEAU LEVE</u> . L'APPRENTISSAGE EROTIQUE	479
APPENDICE B. STRUCTURE DES ROMANS GALANTS D'INITIATION. OUVERTURE VERS LE BONHEUR	484
APPENDICE C. ILLUSTRATIONS DES ROMANS GALANTS	486
BIBLIOGRAPHIE	522

LISTE DES TABLES

Table	Page
1 Analyse stucturelle de la matière érotique dans <u>Le Rideau levé</u> . L'apprentissage érotique	480
2 Structure des romans galants d'initiation. Ouverture vers le bonheur	485

LISTE DES GRAVURES

Gravure	Page
1 <u>Ma Conversion</u> (Edition JZ. Malassis, 1929) [p. 19]	486
2 <u>Ma Conversion</u> , [p. 20]	487
3 <u>Ma Conversion</u> , [p. 41]	488
4 <u>Ma Conversion</u> , [p. 47]	489
5 <u>Ma Conversion</u> , [p. 77]	490
6 <u>Ma Conversion</u> , [p. 105]	491
7 <u>Ma Conversion</u> , [p. 119]	492
8 <u>Ma Conversion</u> , [p. 139]	493
9 <u>Ma Conversion</u> , [p. 145]	494
10 <u>Le Rideau levé</u> [p. 327]	495
11 <u>Le Rideau levé</u> [p. 353]	496
12 <u>Le Rideau levé</u> [p. 357]	497
13 <u>Le Rideau levé</u> [p. 409]	498
14 <u>Le Rideau levé</u> [p. 413]	499
15 <u>Le Rideau levé</u> [p. 419]	500
16 <u>La Messaline française</u> [p. 297]	501
17 <u>Les Progrès du libertinage</u> [p. 258]	502
18 <u>Les Progrès du libertinage</u> [p. 472]	503
19 <u>Les Progrès du libertinage</u> [p. 477]	504
20 <u>Mémoires de Suzon</u> [p. 242]	505

21	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 267]	506
22	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 281]	507
23	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 293]	508
24	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 295]	509
25	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 307]	510
26	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 311]	511
27	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 317]	512
28	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 319]	513
29	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 323]	514
30	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 327]	515
31	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 329]	516
32	<u>Mémoires de Suzon</u> [p. 331]	517
33	<u>Histoire de Marguerite, fille de Suzon</u> [p. 353]; <u>La Cauchoise</u> [p. 393]	518
34	<u>Histoire de Marguerite, fille de Suzon</u> [p. 361]; <u>La Cauchoise</u> [p. 401]	519
35	<u>Histoire de Marguerite, fille de Suzon</u> [p. 369]; <u>La Cauchoise</u> [p. 421]	520
36	<u>Histoire de Marguerite, fille de Suzon</u> [p. 381]; <u>La Cauchoise</u> [p. 439]	521

INTRODUCTION

Volupté! C'est le mot du dix-huitième siècle, c'est son secret, son charme, son âme. Il respire la volupté, il la dégage. (Edmond et Jules de Goncourt, La Femme au dix-huitième siècle, p. 138 [227]¹)

Voilà comment les Goncourt et leurs contemporains voyaient le siècle des Lumières. Ce siècle n'avait pourtant pas inventé les plaisirs et l'amour, souligne Philip Stewart; la nouveauté c'était d'abord la "volubilité" qui caractérisait la littérature lorsqu'elle en parlait, puis le traitement plus réaliste, plus direct et moins abstrait du concept d'amour². Les analyses de René Nelli corroborent cette interprétation: le XVIIIe siècle développe ce qu'il appelle "l'érotisme matérialiste", qui est un érotisme délivré de son fardeau transcendant et idéaliste³. Cet érotisme en même temps embrassait la réalité et respectait l'imaginaire. L'expérience sexuelle dans ce contexte était vue comme enrichissante.

Parallèlement, le XVIIIe siècle a aussi encouragé des mouvements de réaction contre les philosophies du plaisir.

1. La cote entre crochets renvoie à ma bibliographie (voir "Note", p. 14).

2. In Le Masque et la parole, p. 10 [298].

3. In Erotique et civilisations, pp. 17-18 [272].

L'Encyclopédie [165] en fournit de nombreux exemples. L'article "Volupté" semble établir des limites à l'affirmation des Goncourt. Le chevalier de Jaucourt propose en effet une autre interprétation de ce terme:

[...] on vous dira que la volupté pure ne se trouve ni dans la satisfaction des sens, ni dans l'émotion des appétits; la raison en doit être maîtresse. [...] on entend communément par volupté tout amour du plaisir qui n'est point dirigé par la raison; et en ce sens, toute volupté est illicite.

L'idéal de volupté se conçoit dans l'usage raisonné et réglé de plaisirs qui ne sont pas toujours sensuels et physiques. Les oeuvres littéraires se sont organisées autour de ces deux grands axes -- celui de la liberté et celui de la retenue -- sans toutefois s'intégrer parfaitement dans un moule pré-établi et immuable, car ni les romans sentimentaux ni les romans galants n'ont composé une masse homogène et finie, c'est à dire que de nombreux ouvrages échappent à toute tentative de définition de catégorisation.

J'ai composé un corpus de 159 romans qui reflète les hésitations exprimées tout au long de cette époque. Le premier critère de sélection a été le thème de l'amour physique dans l'ouvrage. Les thèmes les plus populaires de ces ouvrages sont l'apprentissage de l'amour, la séduction, l'enseignement de l'amour et de la sexualité, la peinture des moeurs galantes, les tableaux de l'acte sexuel. J'ai réuni mon corpus au départ sans distinction de style (l'expression

de l'amour physique peut être réaliste et crue, ou au contraire voilée), ni considération de l'interprétation finale (revirement, remords ou continuation dans la voie des plaisirs).

J'ai choisi de réunir ces romans sous le qualificatif "galant" qui me semble être le plus propre à étreindre la diversité de cette littérature éparse, tout en restant le moins anachronique. Les mots "galant" et "galanterie" ont évolué vers leur sens sexuel au XVIIIe siècle, pour être souvent confondus avec "libertin" et "libertinage". Mais il est important de noter que le mot "galanterie" garde une forte implication sociale puisqu'on affirme qu'elle fonctionne seulement au sein des conventions de la société et ne peut se trouver dans l'état de nature (article "Galanterie" dans l'Encyclopédie [165]). La majeure partie des romans galants choisissent un cadre social bien marqué et mettent en scène une mécanique sexuelle en général codifiée par les règles de la société⁴. Quant aux termes "libertin" et "libertinage", ils perdent peu à peu leurs sens philosophique au XVIIIe siècle, pour ne conserver que leur association avec les mots

4. La galanterie qui m'intéresse, pourtant, n'est pas simplement la galanterie des salons, sur laquelle se concentre l'étude de Philip Stewart dans le Masque et la parole [298].

volupté et débauche⁵. Le libertin à la fin du XVIIIe siècle n'est plus qu'un débauché, c'est du moins le sens le plus fort et l'emploi le plus commun. Jusqu'à ces dernières années, la critique littéraire moderne avait consacré le libertin dans son rôle de séducteur (le roué) et l'avait étudié pratiquement sous cette seule perspective⁶. Un nouveau courant de la critique moderne observe à présent le libertin dans toutes ses manifestations, parfois les plus triviales et les plus populaires⁷.

L'intrigue galante est composée de bien plus que d'une histoire de séduction (partagée par bien des romans), elle est également la peinture des plaisirs, des rapports amoureux et

5. De nombreuses études nous offrent des analyses complètes des mots "libertin", "libertinage" et des implications liées à leur évolution. Voir par exemple l'article de Rosy Pinhas-Delpuech, "De l'Affranchi au libertin, les avatars d'un mot" (Eros philosophe, pp. 11-20 [176]); Philippe Laroch, Petits-mâîtres et roués [253]; Jean-Pierre Seguin, "Les Bijoux indiscrets, discours libertin et roman de la liberté" (Eros philosophe, pp. 41-55 [176]); Seguin, "Le Mot "libertin" dans le dictionnaire de l'Académie, ou comment une société manipule son lexique" (Le Français moderne 3 (juil. 1981): 193-205 [294]), pour ne citer que quelques-unes des études publiées jusqu'à ce jour.

6. Voir Laurent Versini, Laclos et la tradition (1969) [309]; Ernest Sturm, Crébillon-fils et le libertinage au XVIIIe siècle (1970) [299]; Robert Mauzi, L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle (1965) [264].

7. Voir par exemple l'étude de Philippe Laroch, Petits-mâîtres et roués (1979) [253], et les préfaces des oeuvres érotiques publiées dans la collection de "L'Enfer de la Bibliothèque Nationale [43, 44, 45, 117].

sexuels, des moeurs sexuelles, des licences et des interdits. L'intrigue sexuelle laisse parfois la place à une réflexion plus sérieuse, sur l'essence de la sexualité, sur la liberté. L'ouvrage galant tente alors de s'affubler de l'étiquette "philosophique". La littérature galante s'invente une esthétique, raffine ses effets. La galanterie est parfois jeu de l'imagination (dans le monde des phantasmes) et toujours jeu de provocation: elle est transgression d'un ordre, d'une langue, d'une éthique. C'est ainsi que la boucle se referme: le libertin était né d'une révolte au XVIIe siècle, son successeur, le débauché, ne peut être que celui qui désobéit et ne se soumet pas aux conventions.

Il existe un autre problème de terminologie: comment éviter les jugements de valeur au cours de la sélection et au sein des classements. Prenons par exemple les termes "pornographique" et "érotique" qui n'existent pas au XVIIIe siècle, du moins dans le sens qu'on leur donne aujourd'hui. A cette époque, l'adjectif "érotique" qualifiait ce qui se rapportait à Eros, à l'amour. En littérature, il désignait un type de poésie dont le sujet était les "sentiments délicats" dans un cadre mythologique, qui s'exprimait avec des "images douces", dans "un style léger" (*Encyclopédie* [165]). Sous la rubrique "Médecine", ce mot est "une épithète [qui] s'applique à tout ce qui a rapport à l'amour des sens: on l'emploie particulièrement pour caractériser le délire, qui est causé

par le dérèglement, l'excès de l'appétit corporel à cet égard [...]; c'est une espèce d'affection mélancolique, une véritable maladie" (Encyclopédie [165], je souligne). Aujourd'hui, les deux mots "pornographique" et "érotique" (et leurs dérivés) définissent plus qu'un style d'écriture (ou d'expression). Ils sont chargés de connotations morales et juridiques. En effet, les critiques (littéraires et autres) les distinguent selon des critères qui sont plus que relatifs et qui restent contingents aux individus, aux époques, aux sociétés et à leurs valeurs. Milan Chlvmsky écrit que les "fonctions érotiques et esthétiques provoquent avant tout un plaisir intellectuel, tandis que la fonction pornographique un plaisir physique"⁸. Lo Duca dans l'Histoire de l'érotisme [257] propose le même type de démarcation:

Dès que le sexe se découvre à l'état obscène -- et non symbolique, voire décoratif --, nous entrons dans le monde fermé et limité de la pornographie et de la géométrie proportionnelle. (p. 21)

Je préfère donner au terme "pornographie" une définition plus légale que stylistique⁹ et ne conserverai que le terme

8. In "Esthéticité, érotisme et pornographie", Revue d'Esthétique. Erotique 1 et 2, p. 198 [183]. Il reconnaît que ces normes sont relatives.

9. Je partage l'opinion de Josef Van Ussel qui écrit: "Puisqu'il n'existe pas un seul critère objectif qui serve à déterminer ce qui est pornographique de ce qui ne l'est pas, nous ferions mieux de ne pas employer ce terme." (Histoire de la répression sexuelle, p. 237 [306]). Je n'utiliserai pas ce terme dans mes développements, sauf quand je citerai d'autres études qui en ont fait usage.

"érotique" dans son acception la plus générale et neutre: par conséquent, un texte érotique est un texte qui évoque des sujets sexuels dans le but de stimuler une réaction (de plaisir en général) chez le lecteur, le spectateur, le voyeur.

Le fait de délimiter une époque -- 1760 à 1790 -- me permettra d'envisager un examen plus exhaustif des caractéristiques du roman galant et d'offrir une analyse plus détaillée du discours érotique. Le choix de ces dates est à la fois arbitraire et justifié par des événements littéraires et historiques. Il n'existe pas de rupture décisive entre les oeuvres d'avant et après 1760. Cependant Jacques Rustin présente l'année 1760 comme une année de crise pour le roman, une période "d'essoufflement" et "de ressassement" à la veille de la parution de la Nouvelle Héloïse¹⁰. A ce moment beaucoup des grandes oeuvres littéraires de ce siècle ont été publiées, laissant derrière elles des repères auxquels se sont rattachés les romanciers. Les genres sont alors assez bien définis, les modèles établis. De surcroît, les philosophes sont dans leur phase la plus productive et leurs travaux davantage reconnus. Leur influence sur le roman est visible, surtout dans les leçons, les morales, les discussions d'ordre moral et social dont raffolent les romanciers. Le roman

10. In "Idée sur les romans français de l'année 1760, considérés du point de vue de l'amour", Aimer en France, p. 159 [174].

galant a profité de l'apport théorique des philosophes et a été témoin des changements de mentalité adoptés vis à vis de la sexualité: les comportements ont évolué vers l'ouverture et la tolérance. Les oeuvres galantes apparaissent comme les jalons de ces mouvements en ce qu'elles ont imaginé quelques applications pratiques des nouvelles règles de conduites. La Révolution marque la fin -- non pas brutale, mais graduelle -- du roman galant tel qu'il s'est développé pendant le siècle.

La réputation qui entoure le genre galant ou érotique fait qu'on le prend peu (ou pas du tout) au sérieux. Il semble que l'on veuille souvent réduire les oeuvres galantes à leur contenu sexuel et les affubler d'étiquettes dénigrantes. Il est vrai qu'à beaucoup d'égards ces ouvrages composent un genre mineur, méprisé en raison de son peu de consistance, de son caractère peu original (stylistiquement et du point de vue des intrigues). Au début du XXe siècle naquit un mouvement qui favorisa l'étude du XVIIIe siècle galant. De nombreuses études, historiques ou pseudo-historiques, furent publiées sur la galanterie. On révéla le nom des petites maisons, on d voila les intrigues de cour, les scandales, les us et coutumes des sectes secr tes¹¹. Des ré- ditions et des

11. Comme par exemple: Jean de Reuilly, La Raucourt et ses amis. Etude historique des moeurs saphiques au XVIIIe siècle (1909) [282]; Antonin Reschal, La Névrose galante au XVIIIe siècle. Aventures et portraits d'amoureuses (1909)

anthologies furent publiées¹². Depuis vingt ans, on témoigne d'un regain d'intérêt envers le libertinage. Récemment, une collection est consacrée aux ré-éditions d'oeuvres érotiques du XVIIIe siècle (série dirigée par Michel Camus, chez Fayard [43, 44, 45, 117] (1984-)). Des études critiques, dont on voit s'accroître le nombre, traitent ces oeuvres avec plus de profondeur. Péter Nagy (Libertinage et Révolution (1975) [271]) étudie un choix d'ouvrages galants dans l'ensemble du XVIIIe siècle afin de chercher en eux des signes -- directs ou indirects -- de la pensée qui a amené la Révolution française. Il étudie le contenu philosophique et la peinture des moeurs dans ces romans. Pour lui, les romans sont le miroir de leur temps et leur portée sociologique est des plus importantes. Les recherches de Jacques Rustin nous offrent un panorama de cette littérature de moeurs jusqu'à la parution de la Nouvelle Héloïse (son corpus est composé d'ouvrages galants et sentimentaux)¹³. L'approche de Rustin est également

[281]; Jean Hervez, La Galanterie parisienne sous Louis XV et Louis XVI (1910) [235]; Hervez, Le Parc aux Cerfs et les petites maisons galantes (1910) [236]; Hervez, Les Sociétés d'amour au XVIIIe siècle (1906) [237].

12. Voir Grand-Carteret, Galanteries au XVIIIe siècle (1905) [228]; la Bibliothèque des curieux se spécialisa dans la ré-éditions des ouvrages les plus galants de la tradition française, et surtout du XVIIIe siècle.

13. Jacques Rustin, Le Vice à la mode, étude sur le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle, 1979 [290].

sociologique et il montre que la littérature galante est un document qui permet de saisir et de comprendre la société au XVIIIe siècle.

Le personnage du libertin quant à lui, a été disséqué dans d'autres analyses très complètes, telles celles de Roger Vailland (Laclos par lui-même (1953) [304]), dans les articles qui composent Eros philosophe. Discours libertin des Lumières (études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu (1984) [176]), ou dans l'ouvrage de Philippe Laroch (Petits-mâîtres et roués (1979) [253]). Philippe Laroch tente de cerner la notion de libertinage dans le roman du XVIIIe siècle. Il s'attache de très près au personnage du libertin (homme et femme) sous tous ses aspects et ses conditions sociales. Il a pu dégager plusieurs catégories de libertins: les petits-mâîtres, les petites-mâîtresses, les débauchés (moines, paysans, pauvres diables) et les roués. Ces derniers transforment le libertinage-plaisir en système de valeurs, dans un but avoué de domination. Philippe Laroch reconstruit les portraits des libertins à partir de textes variés et donne une définition très complète de chaque type. Le critique a, par ailleurs, replacé cette littérature dans un contexte historique et littéraire. Les nombreuses études publiées sur le personnage du libertin serviront à mieux comprendre ses manifestations à l'intérieur des romans galants que j'analyserai dans mon corpus. Elles aideront également à situer le

phénomène libertin dans l'ensemble de la littérature du XVIIIe siècle.

Je centrerai mon approche sur les ouvrages mineurs de la deuxième partie du siècle ayant pour thème principal une intrigue galante ("galante" dans son sens sexuel). Bien que les critiques modernes aient publié de nombreux articles analysant différents aspects de la littérature érotique au XVIIIe siècle (Eros philosophe [176], Aimer en France [175] et bien d'autres), il n'existe pas d'étude qui rassemble cette littérature -- spécialement après 1760 -- dans un corpus cohérent pour en donner une compréhension globale et le resituer dans l'ensemble de la production littéraire. Je m'attacherai à l'étude phénoménologique et structurale -- et non sociologique -- des discours érotiques, afin d'en déceler le fonctionnement et la finalité et d'établir s'il existe un ou des mécanismes directeurs qui engloberaient la totalité des oeuvres. L'effort initial est d'identifier les modèles qu'ont suivi les romans et les contes galants, pour voir à quel point ils se sont pliés aux règles, ou au contraire ils les ont ignorées. A ce point, il sera plus facile de discerner quels ont été les types de romans les plus en vogue, les formules les plus représentatives du genre, ainsi que la façon dont s'est imposée la version populaire du roman galant. Une fois qu'il a adopté une structure qui lui sied, le texte érotique met en branle des stratégies qui lui permettent d'arriver à

ses fins, et de séduire le lecteur. Je limiterai mon étude du personnage du libertin à l'analyse de quelques traits marquants, dans les romans galants de mœurs.

Mon deuxième chapitre retrace les manières dont le texte a pu servir de médiateur pour traduire le plaisir et inspirer le désir chez le lecteur. Les romans galants ont dû surmonter le danger inhérent au style érotique: tomber dans la banalité à cause du caractère répétitif et limitatif du thème. Les auteurs ont eu à étirer tous les procédés mis à leur disposition afin que se renouvellent les péripéties galantes. Pour compenser leurs faiblesses, ils ont manipulé avec dextérité la langue et les images, jouant sur tous les tons, amusant et enseignant tour à tour. Le phénomène érotique dépend de ces facteurs primordiaux: la langue et les images mettant en valeur des thèmes de première importance, signes concrets -- même s'ils sont seulement inscrits en filigrane -- des phantasmes sexuels qui ont traversé le siècle. Quel que soit le style -- réalisme cru ou suggestif -- le texte galant veut accentuer le rôle actif du destinataire, l'incorporer à ses aventures, le faire participer à ses fantaisies, ou nourrir les propres phantasmes de cet être anonyme.

Les romans galants souffraient, à l'instar de l'ensemble du genre romanesque, de ce qu'on leur attribuait l'étiquette d'ouvrages "superficiels". De nombreux romans se voulaient utiles par leurs leçons, et moraux par l'impact qu'ils

pouvaient avoir (avec parfois une touche d'ironie et d'hypocrisie). Le roman galant ne déroge pas à cette tradition. Il s'est approprié d'une façon intelligente, mais quelquefois en les faussant, les principes libertaires des penseurs des Lumières, du moment que ceux-là servaient ses intérêts. J'examinerai donc dans le dernier chapitre en quoi a résidé l'originalité philosophique de la littérature galante et jusqu'où elle est allée dans ses interprétations du concept de nature et dans ses applications, car elle a parfois dépassé les limites que les philosophes s'étaient imposées. Les romans galants ont été considérés comme dangereux et traités de la même manière que les ouvrages philosophiques qui ont véhiculé l'esprit des Lumières (comme certains ouvrages de Voltaire, de Diderot ou de Raynal). Ces ouvrages galants abordaient des sujets interdits, transgressaient les lois de la bienséance, de la morale et auraient pu constituer un danger pour la société si les appels à la permissivité s'étaient transformés en revendications sociales et politiques.

Il est surtout une figure centrale dans le roman galant qui inspirera des développements complexes, voire contradictoires. Le personnage féminin est une composante importante de l'esthétique érotique (les tableaux sensuels ne sauraient se passer de lui) et de l'intrigue galante, au point que le récit érotique au XVIIIe siècle ne peut s'écrire sans

que le personnage de la femme ait un rôle actif. Mais peut-on dire que la dominance de l'image féminine dans la littérature galante sous-tend une revendication politique? A maintes reprises, on assigne une tâche vindicative au récit érotique, sans que celui-ci ne s'éparpille en morceaux disparates. Le genre galant s'adapte aux évolutions des styles d'écriture et de la pensée tout au long du siècle.

NOTE: Chaque titre d'ouvrage cité dans cette étude sera suivi d'une cote entre crochets renvoyant à la place que cet ouvrage occupe dans ma Bibliographie. L'orthographe des textes du XVIIIe siècle a été régulièrement modernisée.

CHAPITRE I

DEFINITION DU GENRE ROMANESQUE GALANT

Car enfin, quelques efforts que l'on fasse pour spiritualiser l'amour, il faut avouer que le désir le fait naître, que le plaisir l'alimente, et que l'art de jouir le fixe entre deux êtres qui adorent ensemble le dieu charmant. (Jean Luchet, Le Vicomte de Barjac [109])

MéthodologieDifficultés à trouver des critères sûrs
de classement

Le père Porée donnait comme définition du roman: "oeuvre galante de pure fiction, dont la fin n'est autre que l'amour profane"¹; il poursuit son analyse du genre par une diatribe contre ces oeuvres dangereuses pour la littérature, les moeurs et même la société. La note intéressante dans ce jugement est le qualificatif "galant": pour lui, le roman dans son essence est lié au thème de la galanterie puisqu'il touche à celui de l'amour profane, de même que pour Iwan Bloch qui, dans Le Marquis de Sade et son temps [195], écrit que "la littérature française du XVIIIe siècle peut être considérée comme étant

1. In Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts (Genève, Slatkine Reprints, 1968), tome 36 (1736), p. 369 [166].

sous le signe de la pornographie" (p. 86). Remarques extrêmes, car si l'on examine les tableaux dans la Bibliographie du genre romanesque [162] classifiant les thèmes récurrents du roman de 1751 à 1800, les intrigues galantes et libertines ajoutées aux épisodes scabreux, pornographiques ne composent qu'un peu plus de 10 % de l'ensemble du répertoire thématique romanesque², et l'on peut voir par contre que le thème sentimental et pastoral domine le genre, car il constitue le bloc le plus important de cet inventaire (25 %)³. Les romans galants jouissaient néanmoins d'un succès que l'on ne peut pas nier: Jean Belin montre qu'il existait une clientèle plus étendue pour les livres licencieux que pour les livres philosophiques dans le trafic des ouvrages prohibés à la vente⁴.

Les romans galants sortent-ils d'un moule stéréotypé qui permettrait de les identifier aisément? Il existe bien des

2. Pages xlviii-1; ce pourcentage (10,47 %) est calculé non pas par rapport au nombre total d'oeuvres parues pendant cette période, mais par rapport à un recensement des différentes catégories dans ces romans, chaque roman pouvant comporter plusieurs catégories. Le total en est 3219. Le pourcentage basé sur le nombre de romans pour l'époque qui m'intéresse monte à 13,70 %, soit 159 romans galants pour un total de 1161 nouveaux romans français.

3. Henri Coulet écrit dans Le Roman jusqu'à la Révolution que: "de Rousseau à la Révolution, au Directoire, à l'Empire, le roman sentimental reste la catégorie dominante du genre romanesque." (p. 442) [201].

4. In Le Commerce des livres prohibés à Paris, de 1750 à 1789 [193]. De nombreux livres, tels Thérèse philosophe se vendaient de un à cinq Louis d'or.

modèles privilégiés, mais le genre évolue au milieu des formes les plus variées: style, présentation du recueil, longueur, tous ces éléments changent d'un ouvrage à l'autre. Certains romans seront imprimés et reliés, d'autres écrits -- ou recopiés -- à la main, ou imprimés de façon artisanale, les uns faisant plusieurs volumes, d'autres quelques feuillets détachés. Le fait que les auteurs n'aient pas reconnu la paternité de leurs oeuvres n'est pas non plus un signe distinctif de ce type de romans: la majorité des romans ont été publiés sans nom d'auteur au XVIIIe siècle⁵.

Il apparaît que la littérature galante a longtemps posé problème pour les critiques et qu'il a été très difficile d'en parler. Il est intéressant de voir que dans L'Année littéraire de Fréron [170] quelques compte-rendus de livres ne font aucune allusion au contexte galant de l'action, afin peut-être de mieux pouvoir vanter leurs mérites⁶. Quant à Henri Coulet, il laisse de côté tous les romans "pornographiques" pour ne s'occuper que des romans "galants" et "cyniques"⁷: ce classement permet une analyse judicieuse mais incomplète pour mon

5. Voir Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800 [162], pp. xliii-xliv, colonnes b, c et d. Entre 1751 et 1800, seulement 44,50 % des romans publiés portaient une indication claire de l'identité de leur auteur.

6. Voir par exemple les critiques de Honny soit qui mal y pense (1761, t. 5, pp. 143-144) ou de La Reine de Golconde, 1761, t. 5, pp. 263 et suivantes).

7. Dans Le roman jusqu'à la Révolution, p. 387 [201].

corpus. De plus, le critique voudrait "distinguer dans l'érotisme de ce temps ce qui est jeu de l'imagination, héritage littéraire, vice et dépravation d'une classe sociale décadente, et forme aberrante d'un esprit de révolte" (idem, p. 445). Dans son analyse Philip Stewart sépare les romans élégants et ceux qui sont graveleux quand il évoque le style romanesque de cette époque. Il écrit:

Le réalisme de ces romans, comme celui de la peinture, consistait moins à rechercher le graveleux -- exception faite du genre un peu à part, mais très robuste à l'époque, qu'est le roman licencieux ou pornographique -- qu'à étaler la gaieté libertine avec tout ce qu'elle avait d'élégant." (Le Masque et la parole, pp. 19-20 [298])

Après la lecture de ces critiques, il semble donc qu'il faudrait pouvoir discerner dans ce corpus entre les romans "légers" et "pornographiques", ou "libertins" et "licencieux", et ainsi de suite.

Une question clé se pose alors après ces distinctions: comment dégager les subtilités de chacun des romans, comment choisir les frontières entre les catégories et quels critères utiliser? Les termes dont on se sert pour identifier les différents types de romans galants ne sont pas sûrs. Comment peut-on dans ce cas s'entendre sur ces catégories⁸? Mais

8. Darnton par exemple compte Le Compère Mathieu parmi les ouvrages "pornographiques" (in Bohème littéraire et révolution, "Le monde des libraires clandestins", p. 133 [204]) alors qu'aucun tableau cru n'entre dans la composition du récit.

outre le problème lié à la définition de chacun de ces concepts, comment distribuer ensuite les romans sous chacune de ces étiquettes: devrions-nous prendre cette décision en tenant compte de la longueur des scènes érotiques, de leur fréquence, de leurs audaces sexuelles, du style des expressions, de la consistance de l'intrigue? Le corpus dont je traite dans ma thèse offre un éventail varié de toutes les tendances qui ont inspiré le roman galant au XVIIIe siècle, de la simple suggestion aux évocations très réalistes de la sexualité. Le roman galant prend de nombreuses formes, sans être pleinement érotique ou obscène, il n'est pas seulement le portrait d'un libertin, ni l'histoire d'une séduction. Le tableau de la galanterie commence dans le salon des marquises, il nous promène dans les jardins des aristocrates et nous fait descendre dans les bouges les plus infâmes de la prostitution, nous entraîne vers l'érotisme le plus effréné, vers la recherche immodérée du plaisir quel qu'il soit.

Où opérer la coupure entre ouvrages "légers" et "érotiques"? Elle varie d'oeuvre en oeuvre et les intentions se confondent parfois dans le même récit⁹. Dans Honny soit qui mal y pense de Jean Jullien (1766) [98] par exemple, les histoires se jouent sur plusieurs tableaux: il y a deux types

9. Le lecteur garde une place importante quand il s'agit de décider du statut à accorder à telle ou telle oeuvre (ce sujet sera traité dans le chapitre II).

de contes dans ce recueil: les premiers sont galants, pleins d'humour et de bonne humeur, les autres sont foncièrement influencés par le romanesque sentimental et chantent la valeur de la vertu. L'auteur a besoin de justifier son style dans les scènes les plus légères et soutient qu'il a été forcé dans cette voie:

J'aurais tiré le voile sur beaucoup d'endroits de cette histoire, ainsi que je l'ai fait dans la plupart des autres; mais plusieurs personnes m'ont reproché que mes filles étaient trop honnêtes; comme si des filles célèbres par leurs débauches pouvaient être plus intéressantes que celles qui sont illustres par leurs malheurs et touchantes par leur repentir. (op. cit., tome 3, pp. 61-62 [98])

Il mélange les tons: la sensualité est acceptée tout au long du récit et décrite avec complaisance, mais ailleurs elle sera opposée à un moralisme orthodoxe, moralisme qui se traduira par un rejet pur et simple de cette sensualité et par un dégoût:

[la jeune fille] ne tarda pas à être la victime [des] mauvais traitements [du marquis], après avoir été le martyr de ses caresses: je dis le martyr, car la vertu alliée avec le vice, éprouve le même supplice qu'un homme vivant que l'on attacherait bouche à bouche sur un cadavre infect. (idem, tome 1, p. 162 [98])

Les romans s'accrochent bien de cette ambiguïté et de cette ambivalence des tons, comme le suggère le narrateur de La Nouvelle Thérèse ou la Protestante philosophe [40]:

On ne sera peut-être pas moins surpris du ton de morale qui règne dans cet ouvrage, que de la licence avec laquelle certains endroits sont écrits. (Avant-propos)

Ce narrateur a pris les devants d'une éventuelle critique et a mis en garde son lecteur des changements de registres qui pourraient choquer.

Parmi les contes galants de Honny soit qui mal y pense (Jullien [98]), s'impose une autre division qui dépend du style: le premier conte adopte un ton léger et badin, mais jamais direct, pour peindre les moments voluptueux; un autre sera plus franc, mais parlera par images et par associations:

Francillon me donna un baiser; mes violettes tombent de ma main, je veux les ramasser; la rosée rendait encore l'herbe humide et glissante, je tombai. Francillon qui se penchait à l'instant pour imiter le pinson [avec sa femelle], ne trouvant point d'appui, tomba avec moi: la nature nous appelait au plaisir, nous suivîmes sa voix, et nous fûmes heureux. (Jean Jullien, Honny soit qui mal y pense, tome III, pp. 7-8 [98])

Le texte sait aussi être moins circonspect dans son intention descriptive:

Le jeune écuyer, toujours amoureux, me parlait de la vive impression que je faisais sur lui: je ne pouvais pas en douter; mais quelle est la femme qui ne fait pas semblant de douter de la tendresse de son amant, pour avoir le plaisir de s'en voir assurer encore? Mon injustice offensa le mien; comme il avait par devers lui des preuves convaincantes, il s'en servit pour me mettre dans mon tort: je ne demandais pas mieux, et je me livrai de bonne grâce à la conviction. (idem, tome III, pp. 50-51 [98])

Devrais-je glisser cet ouvrage parmi les ouvrages légers ou parmi ceux qui sont plus crus?

Je me suis heurté au même dilemme en essayant d'estam-piller chaque ouvrage de la bibliographie, sauf pour quelques-

uns où la question ne se posait pas car ils étaient clairement identifiables (le contenu sexuel d'ouvrages comme La Blondine [12] ou La belle Cauchoise [43] est ouvertement présenté). Je m'écarterai donc de ce genre de classification pour en retenir une autre, qui, elle, sera centrée sur l'orientation narratologique de l'ouvrage. J'ai dégagé trois catégories¹⁰:

1. la galanterie de situation ou événementielle, dans laquelle le récit se contente d'annoncer qu'il se passe quelque chose (au caractère sexuel: séduction, acte d'amour...) sans jamais vraiment décrire cette scène.
2. la galanterie d'ambiance ou descriptive, qui est plus prolixe dans les détails de l'acte sexuel: le texte a pour but de "séduire"¹¹ le narrataire ou le lecteur par des suggestions, des descriptions et donc de créer une atmosphère dans laquelle la matière érotique doit constituer l'élément moteur. La sensualité est développée en général afin de vouloir la partager avec les destinataires du texte.
3. la galanterie pamphlétaire, qui se sert du contenu et du

10. Le choix des termes "la galanterie de situation ou événementiel" et "la galanterie d'ambiance ou descriptive" est arbitraire et facilitera l'identification des catégories tout au long de cette étude.

11. Je donne au verbe séduire une acception large: faire réagir le lecteur, principalement dans un sens sexuel. Il va sans dire que cette séduction, qui est espérée par l'auteur, peut tourner à vide.

style sexuels pour faire passer des idées politiques, philosophiques ou sociales. Les pamphlets se distinguent des oeuvres précédentes par l'usage -- délibérément calomniateur, voire dégradant -- qu'ils font du style érotique (dans le vocabulaire et les descriptions), usage qui les situe en marge des deux catégories définies auparavant. Dans les pamphlets, le style et l'intention érotiques deviennent une arme et s'engagent au service d'une idéologie.

Je ne prends en considération au premier abord ni le degré d'érotisme (romans légers ou pornographiques), ni le style de l'expression érotique (double-entente, érotisme poétique, ton grivois, obscène) bien qu'il existe des relations assez étroites entre la forme et la composition des ouvrages galants, du fait que chaque catégorie puise son langage dans des corpus stylistiques bien précis (mais sans avoir à se limiter à un seul). De plus, les catégories que je viens d'énoncer ne sont pas fermées, c'est à dire qu'elles ne sont pas exclusives l'une par rapport à l'autre et qu'elles sont donc miscibles. J'aimerais pourtant ajouter que, malgré les indécisions qui se présentent occasionnellement, les auteurs ne changent pas brusquement de registres car ils restent dans l'ensemble attachés au mode d'expression qu'ils ont choisi au départ. Je voudrais maintenant développer l'analyse de ces catégories afin de définir quels types de romans tomberont

sous chacune de ces dénominations.

La galanterie de situation ou la galanterie
événementielle

Définition

Il est évident que l'amour n'est pas le seul privilège du roman galant: il est l'ingrédient indispensable de toute intrigue romanesque; ce faisant, la façon dont l'auteur le manipule dans son récit donne au roman sa direction: amour vertueux, sentimental, ludique, sensuel règlent la voie dans laquelle s'achemine le roman. Alors comment distinguer les romans sentimentaux des romans galants si le thème en est le même? La démarcation la plus nette se trouve dans le fait que les romans galants attachent un peu plus d'importance à la manifestation et à la réalisation sensuelle de ce rapport (accompagné ou non de sentiment, dans le cas où les personnages "s'aiment" d'amour). La galanterie de situation évoque un côté de l'amour que le roman sentimental se refuse de faire, mais guère plus: tout se déroule au niveau de l'événement et non pas à celui de la description. La distance entre ce type de roman et le roman sentimental n'est pas si grande qu'elle empêchera les chevauchements, car il existe bien un roman (compromis) qui tombe entre les définitions de

ces romans respectifs¹².

Le roman crée tout d'abord un ton galant, dans un contexte général surtout: certaines intrigues se prêtent plus facilement au jeu de la galanterie que d'autres: les histoires de courtisanes (Les Amours de Laïs, Histoire grecque de Claude Sacy [143], Les Erreurs d'une jolie femme de Françoise Benoist [65], par exemple), de moines (Les Aventures galantes de quelques enfants de Loyola [8]), de soldats, d'aventuriers (Les Gascons en Hollande [26], Les Amours de Cartouche [2], Mémoires d'un officier de Saxe [37]), histoires d'entrées dans le monde ou relatant les travers de petits-mâîtres et de séducteurs (Le Vice et la faiblesse de James Rutledge [142], Ma jeunesse de Beaumanoir [64], Les Succès d'un fat de Marie de Kéralio [100], ou Les Travers d'un homme de qualité de Nougaret [131]). La teinte galante est donnée par un réseau d'éléments qui concourent vers un seul but: témoigner de la volupté qui règne partout, sous des formes

12. Warren Roberts sépare catégoriquement les deux inspirations selon leur traitement respectif de l'amour. Il écrit: "The treatment of Love in the sentimental novel was diametrically opposed to that of the erotic novel. In one genre the ideal was to avoid emotional involvement, to keep feelings in check, not to fall in love, to reduce love to physical gratification, to use external objects to maximize pleasure, and to separate love from marriage. The sentimental novel did exactly the contrary. The heart was touched and affected by the warm sensations of love; not to experience those sensations was to be emotionally impoverished." ("Hedonism in Eighteenth-century French Literature and Painting". Symposium XXX (1976), p. 55 [284]).

diverses.

Quels sont les éléments constitutifs de la matière galante dans ces romans? Nous retrouvons quelques allusions liées à la sensualité d'une jeune femme (dans son comportement ou dans son portrait), allusions faites à la liberté de ses mœurs, à l'arrangement du décor (des tableaux suggestifs et de nombreuses glaces dans un boudoir sont des provocations du désir¹³); le ton galant, c'est aussi l'agencement de scènes qui finissent souvent dans le plaisir. Rosalie ou le Triomphe de l'inconstance [54] réunit plusieurs de ces aspects. Tout chez l'héroïne se prête au manège de l'amour:

Aux agréments d'une brune piquante, elle joignait les grâces, l'élégance de la taille, des manières séduisantes, un esprit fin et gai, des talents, et une vivacité dans les sens, qui donne de l'espoir à tous les hommes, et du bonheur à quelques-uns. (op. cit. pp. 17-18)

Plus loin, elle excite les désirs d'un prétendant par une danse lascive:

Son costume [de danseuse] réveilla les feux de cet amoureux satyre. Tel autrefois on vit Pan courir après Sphynx. Elle tombe pour un moment, mais bientôt relevée de sa chute presque involontaire, elle bat un entrechat, et a la cruauté de montrer au prince qu'elle n'a rien perdu de son agilité. (idem, p. 21)

La scène où elle cède n'est en rien une surprise, du moment

13. Pour le décor idéal de la galanterie, voir la description que fait Bastide de la petite maison (in "La petite Maison", Anthologie du conte en France, 1750-1799, pp. 157-178 [5]).

que le texte avait préparé le lecteur de son imminence. Rosalie est séduite par un homme qui lui donne des preuves physiques de son amour:

Avant de répondre, il la mit dans l'impossibilité de continuer ses doutes. En effet tout ce que peut employer la volupté, si féconde en ressources pour arriver au même but; tout ce que l'amour a de langueur et d'emportement, fut mis en usage, et Rosalie, fut si bien vaincue par le plaisir que l'apparence même d'un doute eût été ridicule. (idem, pp. 50-51)

Voici d'autres exemples dans lesquels les personnages passent à l'acte. A ce stade, le geste sexuel se traduit par un seul mot ou une seule expression qui signifie que l'acte a bien eu lieu, après une scène de résistance ou de séduction dans laquelle l'un des partenaires a pour tâche de convaincre l'autre. Le jeune Cartouche doit son initiation à deux jeunes femmes:

C'était la blonde qui avait reçu mon premier sacrifice; elle m'avait trouvé maladroit, mais je comptais mieux faire avec la brune; tout m'y excita: changement d'objet, notions plus étendues, vigueur chez la succube, qui était une héroïne en amour. La nuit s'écoula, dans une succession de nouveaux plaisirs, de scènes variées, de fantaisies satisfaites. (Les Amours de Cartouche, p. 24 [2])

Ailleurs il se vante de ses exploits: "Je fis des choses si rares que le lecteur aurait de la peine à le croire" (idem, p. 170).

Il est clair qu'à ce niveau le texte raconte ce qui se passe mais il se construit comme une suite d'événements et reste avare des détails qui dévoileraient trop la crudité des

actions. De plus ce genre de texte est en général allusif, rarement agressif dans ses termes¹⁴. Dans un conte intitulé "Frère Modeste, de Capo Corso, Capucin", le héros (Modeste), qui s'est rendu à Rome, est tenté par le "démon":

Arrivé chez elle [Antonia, une courtisane entretenue mais honnête], les préludes ne furent pas longs; [Antonia et Modeste] étaient tous les deux expéditifs: après une lecture assez rapide de leur acte d'association, ils en jurèrent, de la façon la moins équivoque, l'accomplissement; et l'ayant mis à exécution, le mieux qui leur fût possible, après bien des ratifications formelles, ils se couchèrent, et s'endormirent paisiblement sur le lit ordinaire d'Antonia. (François Bernard, La Gazette de Cythère, pp. 36-37 [66])

Nous n'avons aucun doute sur la nature de leur "association", de son "accomplissement", ni des "ratifications" qui suivirent.

Le récit s'arrête là, après avoir annoncé qu'il s'était passé quelque chose. Dans ce cas, le voile est de rigueur et suffit amplement. Les bonnes fortunes peuvent s'accumuler, sans pour autant être incluses dans un récit plus circonstancié: Ma jeunesse de Beaumanoir [64] retrace le destin mouvementé d'un jeune mousquetaire qui vit dans des plaisirs toujours renouvelés, avec des femmes chaque fois différentes. Ses aventures, qui se chiffrent par dizaines, sont dispersées

14. Il est néanmoins possible d'imaginer un ouvrage galant qui exprimerait l'acte sexuel en termes crus, mais abandonnerait toutes autres descriptions détaillées de l'acte et du corpus sexuels (caresses, corps): une seule expression suffirait à dire qu'il s'est passé quelque chose.

dans l'ouvrage. Quelques-unes sont un peu plus développées que d'autres, mais elles font partie d'un catalogue assez froid, car l'effet produit est plutôt celui d'un entassement que d'un tableau sensuel. Il semble parfois que la galanterie événementielle se contenterait d'un nombre, comme dans cette récapitulation développée dans Le Vicomte de Barjac de J. Luchet [109]. Le héros s'est livré aux plaisirs pendant une grande partie de sa vie; une liste de ses conquêtes témoigne de ses penchants:

Il eut donc successivement une fille d'opéra qui lui écrivait avec chaleur et le trompait avec adresse, baisait le jour son portrait et la nuit son rival; une femme de la cour, qui partagea avec lui son lit et son écrin; c'était une comtesse qui donnait dans les sciences occultes, et qui croyait avoir toutes les connaissances, parce qu'elle avait tous les goûts; une bergère timide, qui lui promit son innocence, et lui donna quelques temps après un enfant dont il était père comme elle était vierge; une grande dame, qui devint éperdûment amoureuse, et le préféra à tout, excepté son laquais. (op. cit. pp. 81-82, je souligne)

L'intention ironique -- qui rappelle le style voltairien -- modère l'intention galante, car la galanterie est ici passée en jugement par le narrateur qui voudrait faire partager ses vues par le lecteur.

Dans des cas extrêmes la scène galante ne peut aboutir (en général pour sauver le personnage avant qu'il succombe), même après une longue préparation et une mise en condition (des personnages, mais aussi des lecteurs). Dans ce genre de scène tous les thèmes de la situation galante sont utilisés

pour finalement la démystifier; l'Histoire de Sophie de Francourt d'Adrien La Salle d'Offemont [102] offre un exemple de scène galante interrompue. Dans celle-ci, une marquise libertine essaie de séduire un chevalier, qui, de son côté, est épris d'une jeune fille vertueuse:

La Duval employa tout son art à lui préparer un de ces négligés voluptueux, qui rendent les femmes d'autant plus séduisantes à nos yeux, que, leurs charmes ayant l'air d'aller sur leur bonne foi, nos coeurs ne se tiennent pas en garde contre leurs pièges, et nos regards enchantés font honneur à la nature, des effort de l'art qui triomphe sans paraître. (pp. 87-88) [Après trois heures de soins, elle s'étend sur une chaise longue et prend un air d'abattement] [...] son attitude était si artistiquement ménagée, que le moindre mouvement devait nécessairement découvrir quelque beauté qui mettrait à même, par le soin qu'on prendrait pour réparer ce désordre, d'en faire entrevoir d'autres plus touchants encore. (p. 92) [Elle lui lance des regards enflammés, lui fait quelques compliments et lui demande si son coeur est pris] [...] En faisant cette question, un mouvement qu'elle fit, laissa paraître un petit pied fait au tour, et l'action de son bras pour le recouvrir fit apercevoir au marquis une gorge charmante: tout préoccupé qu'il était des charmes de Sophie, il ne put refuser à ses yeux le plaisir de ce spectacle. (p. 98) [Elle dévoile sa jambe, le jeune homme est prêt à tomber dans ses bras] [...] Il n'est guère d'amants heureux et fidèles, dont la constance ne fût en danger dans une épreuve aussi chatouilleuse: deux beaux yeux, une gorge charmante, un pied mignon, une si jolie jambe, une porte défendue à toutes autres visites, un boudoir embelli par le pinceau de Boucher, une chaise longue... Que de circonstances réunies! [...] [il] avait des yeux qui regardaient avec plaisir ce qu'on lui abandonnait avec avidité! (pp. 100-101)

Au moment où il va céder, ils sont dérangés par un valet qui leur annonce que le dîner est servi. Cet "anti-climax" est un

élément romanesque en ce qu'il détruit également la magie de l'instant chez le chevalier et lui permet de rester fidèle à sa bien-aimée. Nous nous rapprochons de la galanterie d'ambiance dans ce récit du fait que le narrateur développe toutes les étapes de la parade déployée par la séductrice, et néanmoins cette scène garde un aspect mécanique à cause des images stéréotypées qui parsèment le texte¹⁵. La froide énumération des "appas" de la jeune femme ne contribue pas non plus à doter la scène du moindre caractère sensuel.

Certains essaient même d'excuser leur silence¹⁶ devant leur narrataire; ainsi le héros des Mémoires d'un officier de Saxe [37] qui raconte ses "folies" de jeunesse, tout en refusant de donner des détails sur le côté sensuel de ses

15. Le charme de la jambe dévoilée (et "faite au tour"), les mouvements pour découvrir la gorge constituent des éléments d'une stratégie commune dans la littérature, presque toujours prévisible dans ce type de séduction. Une scène similaire se déroule dans Les Succès d'un fat de Marie de Kéralio, pp. 180-81 [100]) où le comte de Taméré, petit-maître ridicule, tente d'enlever la belle comtesse de Saint-Ange à un rival. La jeune femme le reçoit vêtue seulement d'un léger déshabillé, allongée sur un sofa et lisant un roman d'amour (toutes les composantes de la scène galante, écrite ou peinte, y sont présentes). Elle se débarrasse de lui en l'envoyant chez son vieil oncle pendant qu'elle passe à sa toilette. Dans Le Vicomte de Barjac de Luchet [109] le héros surprend une jeune femme à sa toilette et tous les deux, les larmes aux yeux, résistent à la tentation malgré leurs désirs mutuels (pp. 64-67).

16. J'évoquerai dans mon deuxième chapitre le cas des silences et de pudeur dans les ouvrages plus expressifs, c'est à dire dans les romans que j'ai classés sous la catégorie de la galanterie d'ambiance.

aventures, peut-être à cause du remords de les avoir vécues:

[...] on court toujours le risque de dégoûter le lecteur par une description trop claire de ces sortes de choses. Une telle action, quoi qu'on en dise pour l'excuser, demeure toujours un égarement grossier, et c'est faire un nouveau crime que d'offenser la bienséance par-là. (op. cit. p. 11)

La dernière phrase est une affirmation-clé quant à l'utilisation du thème de la galanterie dans un certain type de romans: ceux qui évoque la galanterie pour mieux la condamner.

Image négative de la galanterie: les faux romans galants

De nombreux romans galants de situations ont une propension à se servir des thèmes galants à des fins diamétralement opposées. Il se greffe à ceux-ci un développement tout autre auquel l'on devrait s'attendre dans le roman galant: les thèmes et les intrigues qui composent le cadre narratif encourage la galanterie (influence du milieu -- la cour, par exemple), et pourtant l'auteur affirme avoir été forcé de l'évoquer. La galanterie est en quelque sorte récupérée par les tendances sentimentalistes et moralisantes du roman. Le premier indice de ce changement de polarité se situe dans la préface: parmi les ouvrages appartenant à cette première catégorie, une grande partie formuleront leur préface comme une mise en garde contre les excès vers lesquels peut entraîner le libertinage. Ces romans bien sûr n'avouent jamais sciemment l'influence apportée par le roman galant sur

eux: ils se dissimulent plutôt ou s'excusent d'utiliser des moyens si percutants. Dans sa longue préface à l'Histoire de Sophie de Francourt, La Salle d'Offemont [102] défend les bons procédés de ses prédécesseurs, tels que Lesage, Prévost, Marivaux et Fénelon. Il souligne qu'ils ont "[fait] connaître les suites aimables de la vertu et les suites toujours honteuses du vice" (op. cit. p. X), mais quand bien même leurs peintures étaient restées décentes, ils sont tombés sous l'accusation générale, à cause de la mauvaise influence des ouvrages où était peinte la débauche. Pourtant le roman est le moyen idéal d'étudier les passions car il amuse en distrayant. La Salle d'Offemont écrit:

Les exemples, justement appliqués, peuvent seuls faire goûter [au lecteur] des préceptes qui, sans cela, lui paraîtraient arides. (idem, pp. XIII-XIV)

Il continue:

Tout ouvrage utile aux mœurs doit rendre la vertu aimable même au sein de la persécution, et le vice à charge aux vicieux, même au milieu des succès. (idem, p. XVI)

Dans son Roman Sophie est lancée dans la société avec le seul devoir qui est de briller; cependant elle se contiendra et s'imposera comme une figure vertueuse malgré les épreuves, méritera l'homme qui est amoureux d'elle et qui, lui aussi, saura faire face à toutes les adversités (voir plus haut, pp. 30-31).

L'argument justificateur que nous voyons répéter est donc

que le roman offre une "leçon de morale active" (Rutledge, Le Vice et la faiblesse, préface [142]) et qu'il se présente comme le champion de la vertu malmenée, quitte à côtoyer le vice. François Bernard le souligne préventivement, pour que l'on ne se méprenne pas sur ses intentions:

[...] je ne me suis nullement proposé d'ajouter à la corruption générale en multipliant les pièges tendus à l'innocence, et que bien loin d'être le panégyriste du vice, je n'ai cherché qu'à le rendre plus odieux en le plaçant à côté de la vertu dont l'éclat doit le terrasser. [...] mais surtout, j'ai pensé qu'en ne déguisant pas les travers honteux de ces jeunes gens, qu'on appelle Etourdis à Paris et Libertins partout ailleurs, je pourrais peut-être parvenir à leur inspirer une honte salutaire, et à tourner leur goût du côté des nobles sentiments que la lecture de certains articles de ma Gazette pourrait ranimer en eux. (La Gazette de Cythère, p. 3 [66])

Pour cela il doit utiliser un style qui soit adéquat: décent mais par ailleurs revêtu d'un voile se laissant facilement soulever, afin de ne pas trop couvrir tous les défauts qu'il veut décrire (idem, p. 4). François Desfontaines de la Vallée, quant à lui, se dit être obligé de peindre des tableaux dont la crudité révoltera et blessera certaines sensibilités pour être sûr de lever le masque qui recouvre le vice (Lettres de Sophie et du chevalier de **, pp. V-VI [80]). Cette seule raison doit excuser tous les abus:

Si les censeurs trouvaient quelques endroits de ce roman, ou trop libres, ou trop hardis, qu'ils fassent attention au but de l'auteur, qui a toujours été de rendre le vice odieux ou ridicule; et de faire chérir et estimer la vertu. (Les Aventures d'un provincial, pp. III-IV [7])

La fin justifie les moyens.

Le motif avoué de ces romans n'est plus le plaisir du destinataire mais sa rédemption ou son adhésion aux systèmes de valeurs de la vertu: car le thème itératif y est la transformation totale du héros ou de l'héroïne, comme dans cet avertissement tiré des Confessions d'une courtisane devenue philosophe [17], qui pourrait servir à introduire la majorité des faux romans galants:

C'est en parcourant le cercle des faux plaisirs qu'elle a connu le vide et la satiété, c'est après que son âme a été accablé par le poids de la dépravation, qu'elle a savouré, avec plus de délice, la douceur inexprimable d'une vie tranquille [...]. (op. cit. préface, je souligne)

L'acceptation de la vertu ou de la raison passe par une initiation qu'apporte le plaisir. Le plaisir structure la vie des personnages comme celle des romans eux-mêmes: il y a une nette division¹⁷ qui se maintiendra entre passé et présent, entre débauchés et sages¹⁸.

Pour mieux accentuer le message, il faut que celui-ci apparaisse en caractère gras tout au long du livre, et le narrateur sert souvent à renforcer ces principes par des jugements, des affirmations et des condamnations. Des regrets concluent parfois un acte de galanterie (une scène de

17. J'étudierai ce phénomène plus loin, dans le chapitre II consacré à la structure des romans galants.

18. Cette "sagesse" a ses sources dans la vertu (morale) ou/et dans la raison (philosophie), selon les ouvrages.

séduction ou de "débauche" sensuelle). La plupart du temps, le ton que le narrateur emploie et le choix des mots nous renseignent sur les vraies réactions des personnages, même s'il s'agit de jugements portés par une voix éduquée par l'expérience (après coup). Nous avons droit à des phrases sentencieuses (parfois juste après une scène galante), énonçant que les plaisirs sont peu dignes de considération. Dans le conte "Les Amans ingénus" (François Bernard, La Gazette de Cythère [66]) le narrateur ne perd aucune occasion de souligner quel côté il défend:

[...] le jeune Lloyd, entraîné par le torrent, donnant déjà tête baissée dans les excès de dissipation et de débauche, dont les suites sont aussi honteuses qu'elles sont malheureuses. (p. 4)

Le vicomte de Barjac trouve si peu d'intérêt dans ces scènes qu'il en gomme tous les détails:

Il fallut partager son temps entre les spectacles, les soupers qui les suivent, et les nuits qu'on y prépare. Il a lui-même sagement retranché de ses mémoires les détails si peu intéressants de ces jouissances faciles qui n'ont que le prix du moment et le mérite de l'à-propos; de ces conquêtes de garnison, qui vous associent à dix ans de ridicules acquis sous vos prédécesseurs; de ces amours de campagne, dont le commencement est si romanesque, et le dénouement si prompt et si ordinaire. (Le Vicomte de Barjac, pp. 29-30 [109])

Que penser du contenu du roman quand le narrateur commence par un mea culpa remettant en cause les aventures qu'il est sur le point de nous conter? Le héros des Aventures galantes de quelques enfants de Loyola [8] regrette au moment

de la narration de ne pas avoir mieux cultivé la vertu dans sa jeunesse (op. cit. p. 4). Il n'annonce pas ces regrets à la fin de ses aventures, comme un élément de surprise ou un revirement in extremis et artificiel: le lecteur doit savoir dès le début comment juger le personnage et ses actions. La lecture devient néanmoins équivoque en ce qu'elle offre deux points de vue contradictoires sur la même action: le point de vue moralisateur et critique opposé à la verve et à la complaisance qui inspirent les descriptions des exploits vécus par le jeune héros. Cette annonce fausse-t-elle vraiment le ton? Les faux romans galants n'ont pas l'exclusivité de ce type de déclaration rédemptrice. Dans un roman plus agressif sexuellement, cette condamnation intervient comme une concession accordée aux conventions: l'auteur joue le jeu pour la forme puisque le roman doit servir de leçon au lecteur; pourtant le récit dans cette deuxième conjoncture est destiné non pas à peindre négativement les plaisirs, mais à s'attarder sur eux en les évoquant avec le maximum de détails. De plus, le lecteur qui lit ce type d'ouvrage ne peut être trompé par les réelles intentions de l'auteur puisque le récit n'est qu'une succession d'actes sexuels et de transgressions aux usages de la morale. Le célèbre Dom B..., Portier des Chartreux [43] débute ainsi:

"Que c'est une douce satisfaction pour un coeur d'être désabusé des vains plaisirs, des amusements frivoles et des voluptés qui l'attachaient au

monde! Rendu à lui-même après une longue suite d'égarements, et dans le calme que lui procure l'heureuse privation de ce qui faisait autrefois l'objet de ses désirs, il sent encore le frémissement d'horreur qui laissent dans l'imagination le souvenir des périls auxquels il est échappé. [...] Quelles grâces n'ai-je pas à rendre au Tout-Puissant dont la miséricorde m'a retiré de l'abîme du libertinage où j'étais plongé et me donne aujourd'hui la force d'écrire mes égarements pour l'édification de mes frères." (in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle I, p. 31 [43]).¹⁹

La suite prouvera le contraire. Ce roman qui fixa la charpente du roman érotique ne lésina pas sur les descriptions de ces "amusements" et "voluptés"²⁰. Les romans dont je parle présentement n'effacent pas ces avertissements aussi clairement que dans le Portier des Chartreux. La frontière entre les tendances galantes et moralistes devient plus floue, à cause du glissement successif vers l'une ou l'autre au cours du récit et du passage de la complaisance à la condamnation.

Dans ce que j'appelle le faux roman galant, le but de l'histoire est fixé au commencement par le narrateur, rappelé au coeur des événements, et presque toujours prouvé à la fin.

19. Cet exemple n'est pas isolé, mais il ne constitue pas un prototype dans cette catégorie de romans.

20. La justification du contexte érotique comme moyen d'écarter le vice sert évidemment d'alibi à des ouvrages moins scrupuleux de respecter leurs engagements. Chevrier écrit en préface à La Vie du fameux père Norbert [73]: "La peinture des vices fait le même effet que celle de la vertu, parce qu'elle ramène les hommes au bien, en leur inspirant l'horreur des forfaits et du libertinage" (p. IV). Michel Camus ajoute cette remarque avec une pointe d'humour: "Le lecteur s'est rincé l'oeil, mais la morale est sauvée" (in Préface des Mémoires de Suzon, p. 239 [43]).

L'écrivain s'assure donc que les lecteurs ne pourront se tromper dans l'interprétation générale de son oeuvre sans aller à l'encontre de ses desseins originaux. Il s'est fabriqué un alibi et se sent couvert. La jeunesse, le manque d'éducation ou de discernement, les mauvais exemples, toutes ces raisons se présentent en force pour excuser cette conduite, rachetée depuis par une conversion sincère. Le héros des Mémoires d'un officier de Saxe [37] rassemble toutes ces excuses en guise d'introduction, tout en promettant d'être franc et de ne rien cacher de ses égarements, ni de ses folies (op. cit. p. 1-2). Cet ouvrage ne représente que l'attitude commune dans ce type de roman. Rares sont les romans appartenant à cette catégorie qui s'insurgent contre les règles imposées par l'autorité. Pourtant Louvet de Couvray tente une timide percée dans sa Préface de La Fin des amours du chevalier de Faublas [105]. Il défend la liberté d'expression et le droit des auteurs:

M'accuseriez-vous aussi d'immoralité? Bientôt je tâcherai de vous persuader que vous aviez tort; mais auparavant, approchez, prêtez l'oreille: c'est une vérité que je vais dire; et, comme la littérature a encore ses aristocrates, il faut parler bas. En conscience, étaient-ils bien moraux, ces chefs-d'oeuvres par lesquels se sont immortalisés l'Arioste et le Tasse, La Fontaine et Molière, Voltaire enfin, Voltaire et tant d'autres [...]. Tenez, j'ai bien peur que cette condition de moralité, si rigoureusement imposée de nos jours à tout ouvrage d'imagination, ne soit un violent remède savamment employé par ceux de mes frères contemporains qui, désespérant de pouvoir jamais rien produire, voudraient nous châtrer. (édition

Gallimard-La Pléiade, p. 417)

Il retourne néanmoins à des procédés plus traditionnels lorsqu'il ajoute qu'il "[s']engage à prouver que cet ouvrage, si frivole en ses détails, est au fond très moral" (ibidem, p. 417).

Malgré leur plongée dans la galanterie, les auteurs des romans galants de situation n'abusent pas excessivement de la liberté qu'ils se permettent. Ils décrivent les mauvais procédés de séducteurs ou de séductrices et les présentent comme les mauvais exemples qu'il faut fuir. La galanterie est peinte pour être attaquée, par le héros repent, par le narrateur qui lance ses jugements sur les actions des personnages qui évoluent dans son récit. Les "mauvais" sont démasqués ou punis à la fin, sauf s'ils se corrigent de leurs erreurs. Quels qu'ils soient, narrateurs-acteurs (dans les mémoires ou les récits à la première personne) ou narrateurs-conteurs (récits à la troisième personne), une dichotomie s'opère constamment entre l'événement galant et l'intention narrative. L'intrigue de Rosette ou la fille du monde philosophe [55] est une succession d'aventures galantes, de remarques "philosophiques" les désapprouvant et de punitions (elle connaît la prison, l'Hôpital)²¹. C'est pour cette

21. Le même procédé est utilisé dans les Confessions d'une courtisane devenue philosophe [17], où à chaque récit -- très brefs et peu détaillés -- s'attachent de longues remarques qui expliquent pourquoi tout cela est mal.

raison que, en sus du fait qu'ils adoptent le style et le ton des romans moralisants et sentimentaux, ces romans sont galants seulement par l'action qui ne leur permet que d'effleurer la surface de la sensualité. Vont-ils jusqu'au bout de leurs dénonciations? En général oui, excepté ceux qui dévient sensiblement de ces refrains moralisants.

Complaisance dans le plaisir et redéfinition de la galanterie

Partant avec cette détermination édifiante qu'il se fixe et qui le lie, le narrateur ne peut se dédire. Toute la difficulté demeure dans l'expression de la volupté. Il pourrait la rendre fade ou la gommer totalement. Certains ouvrages le font, d'autres au contraire semblent prendre plaisir à ces rapides et brèves incursions dans le domaine interdit qu'ils se sont promis de désavouer. On se souvient de l'intention première du narrateur des Aventures galantes de quelques enfants de Loyola [8] (voir supra, p. 37). Bien que très discrètes, les allusions à ses "moments de bonheur" ne sont pas présentées comme des expériences négatives. Sa première rencontre fut bien accueillie, jusqu'au moment de la leçon (il attrapera une maladie vénérienne au terme de ses entrevues):

[Il s'est évanoui après la première fois] [Fanchette] eut l'art de me rappeler bientôt à la vie; elle était plus instruite que moi, pour mon malheur [allusion faite à sa maladie], comme on le verra dans un moment.
[...] Je repris courage, animé par les caresses

[...] Je repris courage, animé par les caresses dont Fanchette m'accablait: elle m'apprit la vraie route du plaisir, la jouissance fut complète, j'achevai de triompher, et je fus heureux.

Le jeu était trop à mon goût pour que je ne cherchasse pas à y revenir. (op. cit. p. 13)

Il est vrai qu'il existe deux voix dans la narration: celle du jeune homme livré à ses passions et à ses erreurs, et celle de l'homme mûr qui critique ses actions et qui s'introduit dans le récit armé de ses jugements rétroactifs. Néanmoins le "censeur" garde un style marqué de son enthousiasme passé pour peindre ces instants heureux. L'éditeur des Faiblesses d'une jolie femme (Pierre Nougaret [125]) signale judicieusement que ce récit peut effrayer "celles qui seraient tentées d'imiter [cette femme]" (p. III) mais la jeune héroïne écrira ses mémoires sans se soucier de la fin, où elle montre comment elle abandonna la galanterie. Tout au long de la narration elle est indulgente envers elle-même et ses actions: le ton qu'elle emprunte pour narrer ses aventures est enjoué et semble défendre l'amour et ses plaisirs, comme nous pouvons le voir dans le passage suivant:

Langage charmant [celui de l'amour], tu es celui de la félicité bien sentie, et le véritable idiôme des amants timides et sincères qui atteignent au bonheur. (op. cit. p. 21)

Et plus loin, elle s'adresse à toutes les femmes pour partager avec elles sa vision du plaisir sexuel:

Vous le savez, femmes sensibles, dont la première défaite a été le prix du véritable amour, vous savez si toutes les délices de la terre ont rien de

comparable à cet état d'anéantissement; tout devient plaisir; le moindre mouvement fait naître une nouvelle sensation qui pénètre l'âme: quels moments succèdent à ces plaisirs! Ils sont encore plus délicieux. Oui, la sensation qui termine la volupté est elle-même un raffinement, un excès de volupté. (idem, pp. 24-25)

Les systèmes de la galanterie sont dénoncés mais avec moins de sévérité que dans de nombreux romans, et le passage de la dissipation galante à la sagesse tempérante sera moins larmoyant.

Le phénomène de récupération est plus visible dans les romans où une nouvelle morale des plaisirs plus douce est insérée pour remplacer une morale jugée trop immodérée et trop dangereuse. Les mots utilisés sont ceux qui apparaissent dans tous les romans galants, et cependant leur essence n'est plus la même, les concepts ont été transformés. L'amour est nécessaire, ne cesse de clamer le Médecin de l'amour (de François Doppet [82]). Dans ces contes et ces raisonnements se dessine petit à petit une conception corrigée de l'amour:

Qu'on n'imagine pourtant pas que cette nécessité absolue d'aimer puisse jamais excuser les erreurs du dérèglement; la vraie volupté est aussi différente de la débauche, que la vertu l'est du vice. Le plaisir est l'essence de l'homme, il est dans l'ordre de l'univers; mais la débauche est un désordre qui nuit à la société. ("Des Causes de l'amour", pp. 110-111, je souligne)

La sensibilité n'a été donnée à l'homme que pour son bonheur; s'il est quelquefois malheureux par ses passions, c'est qu'il s'est lui-même écarté du but de la nature [...]. ("Des Moyens de diriger les passions et de nous les rendre salutaires", p. 149)

François Doppet cite aussi le Manuel du philosophe qui définit la volupté comme "une délicatesse de libertinage, une décence de moeurs au milieu de l'indécence" (p. 172). Nous retrouvons dans ces citations tout le vocabulaire mis en place dans le mécanisme de la galanterie à la différence près que l'acception de ces mots est changé. Les mots tels que "volupté", "plaisir", "désir" sont débarrassés de leurs références immédiatement sexuelles.

Le roman galant deviendrait-il vertueux? Henri Coulet note ce revirement et le situe pendant la deuxième partie du XVIIIe siècle. Il écrit qu'après 1760, "le libertinage galant moralise et s'attendrit"²². La tendance ne se limite pas à un petit nombre d'oeuvres isolées, l'étiquette d'"ouvrage galant et sentimental" peut s'apposer sur la majorité des ouvrages recensés dans mon étude sur le roman galant de situation et sur quelques-uns appartenant à la galanterie d'ambiance. L'influence est à la fois littéraire -- la prédominance du genre sentimental -- et idéologique: le concept de plaisir n'est plus tabou s'il est contrôlé par la raison, les sentiments. La vertu ne s'oppose plus systématiquement aux passions qui, à présent, s'avouent sans repentir car elles ne sont plus associées uniquement au vice. La galanterie sensible remplace donc la galanterie libertine dans le roman

22. In Le Roman jusqu'à la Révolution, p. 448 [201].

de situation, comme l'illustre cet exemple:

[Le Colisée est un lieu] où les coeurs sensibles trouveront des raisons de jouir d'eux-mêmes; et les âmes froides, des ressources pour se communiquer; où la galanterie si méprisée aujourd'hui, si peu connue, si féconde en agréments, si nécessaire à l'amour, si utile aux moeurs même, renaîtra sensiblement par le concours de cent idées ingénieuses qu'inspirent les plaisirs honnêtes, ingénieusement présentées. (Les Refus, pp. 139-140 [50])²³

Ces ouvrages -- et il ne sont pas peu nombreux -- nous offrent une nouvelle morale des plaisirs qui n'est pas austère mais qui reste sage, à l'abri des débordements.

En dehors des romans qui évoquent le libertinage pour en faire son procès, il n'est pas rare de trouver un roman qui n'est ni tout à fait galant, ni tout à fait sentimental. Dans ces derniers, la revalorisation des plaisirs passe par une étape importante: le remplacement de la volupté basée sur la débauche (c'est à dire l'excès) par celle basée sur les limites, elles-mêmes dictées par la pudeur, la raison, la vertu. Ces romans galants structurent leurs anecdotes comme des leçons en présentant leurs tendances moralisatrices au premier plan. Les limites qu'ils veulent imposer restent imprécises, puisque le contenu sexuel n'est pas vraiment abordé: les notions de licite et d'illicite doivent être déduites du texte, sauf dans quelques cas: Restif de la

23. Voir aussi Turpin de Crissée, etc, Journées de l'Amour [150], qui est l'apologie de l'amour galant pour les coeurs sensibles.

héroïne s'y prend pour entretenir la chaleur sensuelle dans son couple²⁴. En dépit de ces exceptions, les situations galantes dans ces romans ne se prêtent pas à une analyse profonde de la valeur que l'on a attribuée aux mots comme "volupté", "plaisirs", "désirs". Pour lever le voile sur ces concepts, il faudra plutôt parcourir une littérature plus égrillarde, où les accents sexuels et sensuels seront plus marqués, au point d'étouffer parfois l'intrigue romanesque.

La galanterie d'ambiance²⁵

Identification

Je voudrais d'abord poser des restrictions au mot "ambiance": certains lecteurs trouveront peu d'intérêt à ces ouvrages galants et nieront y découvrir une quelconque stimulation érotique. Cette ambiance sera caractérisée comme une situation dont le stimulus narratif sera sexuel, mais qui ne se limiterait pas à l'évocation ponctuelle d'un événement sexuel tel que nous l'avons vu précédemment. Donc l'ambiance que je définis ici ne tient aucun compte de l'effet produit par le texte (c'est à dire qu'elle est en-dehors du fait que

24. Voir la citation tirée de La Femme dans ses trois états [134] au chapitre III, p. 446-47.

25. Je ne soulèverai que quelques aspects de cette catégorie de romans dans cette partie car mon chapitre II lui sera entièrement consacré, et certains des thèmes abordés ici seront analysés plus profondément ultérieurement.

par le texte (c'est à dire qu'elle est en-dehors du fait que la stimulation érotique ait réussi ou non).

La séduction représente l'une des composantes et l'une des fonctions des textes érotiques: séduction d'un personnage, comme celle du lecteur. Il arrive même que la séduction du personnage soit inexistante (les acteurs passent directement à l'acte, sans préambule verbal ni gestuel), mais le but du texte demeure identique: intéresser le lecteur et provoquer son plaisir. Pour cette raison le texte s'attache aux détails sexuels et compose des tableaux évocateurs en vue de titiller l'imagination de celui qui lira ces passages. Le jeune libertin de L'Etourdi d'Andréa de Nerciat [120] s'attarde souvent sur les moments privilégiés et sur ses découvertes; dans la scène suivante, il est auprès d'une jeune femme qui est prête à s'abandonner:

J'osai porter ma bouche sur un sein qui, sans être d'albâtre, en avait la blancheur et la fermeté. [Il cite ensuite quelques vers]. [...]

Toute égarée qu'elle était alors, cependant elle était encore assez à elle-même pour sentir le danger où elle se trouvait exposée. Mais il était trop tard pour que cette réflexion pût lui être utile..... Mes baisers portent l'incendie à l'extrémité de son corps; ses genoux fléchissent, enfin son sein palpite, tout son corps s'affaisse, elle tombe. Déjà la nature avait donné le signal du plaisir, déjà elle repoussait d'une main égarée mes caresses brûlantes, quand tout-à-coup elle se sent abîmée dans les flots d'une volupté plus profonde encore. Son âme ne peut y résister, elle s'envole en comblant la mesure des plaisirs. Bientôt elle recouvre la vie, et retrouve deux fois la mort dans l'ardeur de mes embrassements. (op. cit., 2ième partie, pp. 16-17)

Ni les moments propices, ni les occasions de briller ne manquent au héros. Ainsi il surmonte facilement tous les obstacles:

Ah Despras! que Cécile me parut charmante! La pudeur, l'austère retenue de son sexe, tout s'éclipse, tout cède aux violents transports de ma tendresse. Je la prends dans mes bras, l'enlève, vole à son lit, l'embrasse avec ardeur, et ma bouche collée sur la sienne ne peut s'en détacher ni s'y fixer. Un trouble inconnu s'empare d'elle, ses yeux sont pleins de feu et de crainte, elle veut parler, sa voix s'éteint. Et pour la première fois de sa vie elle reçoit et donne mille baisers enflammés. Je ne me connais plus, je deviens tendre et cruel, le couteau sacré frappe la victime, elle tombe, elle expire, en jetant un cri qui annonce ma victoire, et m'avertit que la barrière des plaisirs est ouverte pour toujours.

Cécile revenue de cet anéantissement délicieux où plonge le bonheur suprême, me laissa lire dans ses yeux animés par le plaisir, tout celui que lui avait causé sa défaite. [Elle lui fait part de sa joie] [...]

Je ne pus en dire davantage, la violence de mes désirs me suggérait tant de choses à la fois, que la quantité jointe à la rapidité de mes transports me contraignit à garder le silence; mais que mes yeux me dédommagèrent avec usure de ce que je perdais du côté de la parole! Je vis mille beautés que sa guimpe, son voile, ses vêtements me permettaient de parcourir à mon aise. Je finis par fixer mes regards sur l'entrée du Temple que l'amour venait de consacrer, en y élevant un trophée à sa gloire.

La vue du tombeau de la vertu de mon amante ranima mon courage. [...] trois fois de l'amour je secouai le flambeau, et trois fois de Cécile l'âme égarée se plongeait dans un amoureux délire. (idem, 1ère partie, pp. 68-70)

La matière érotique constitue le moteur du récit: la description du plaisir, des circonstances qui l'entraînent forment l'essentiel de l'intrigue. Le développement des

mouvements sexuels sont l'objet d'une analyse détaillée: chaque étape, chaque geste et chaque sensation est notée (les actions du jeune homme, les réactions de la jeune fille, la gradation de leur désir et de leur plaisir), comme l'étaient les réflexions et les réactions pendant l'analyse intérieure à laquelle se livraient les protagonistes dans le romans de Marivaux (Marianne ou Jacob) et de Prévost. Pour peindre ces tableaux, le répertoire galant offre une gamme relativement variée de moyens d'expressions: mais quel que soit l'outil, le message (ou son interprétation) demeurera centré autour de l'acte sexuel.

La poésie sert parfois de voile à ces peintures suggestives. Dans Zilia et Agathide ou la Volupté et le bonheur [61] la sensualité est idéalisée, placée dans un milieu pastoral et libérée de toute contrainte. Le style doit traduire la beauté de l'acte sexuel, les métaphores et les hyperboles poétiques donnent une image pudique des jouissances des amants, comme dans cette description du plaisir que procure le baiser:

Mes lèvres viennent de jouir; c'est une initiation au plaisir, et mon plaisir est dans son enfance. Nos lèvres se sillonnent, nos bouches s'incrument, le feu de nos haleines se réunit, mon âme veut un passage, et mon corps veut pénétrer avec elle...

La bouche est le brasier des sens. C'est le réservoir intarissable du désir; c'est là que la volupté se multiplie à l'infini, la bouche est la mère et la nourrice. Heureuse étreinte, tu gonfles mes veines du fluide brûlant de la tendresse.

Nos lèvres se rejoignent encore; elles sont

désormais inséparables; le même air suffit à tous les deux, il nous échauffe, il nous pénètre jusqu'à la moelle... (op. cit. pp. 24-25)

Quant à l'acte sexuel, son réalisme est couvert par une foule d'adjectifs et de substantifs évoquant la volupté plutôt que l'acte lui-même:

Bientôt l'harmonie exerça sa puissance sur les pores, les muscles et les organes des époux. Le plaisir circula dans leurs veines; une tension douloureuse précéda sa plus douce ivresse; ils étaient confondus, expirants, anéantis. Des mots inarticulés pressèrent leurs adieux; la volupté se fondit en rosée délicieuse, leurs âmes fugitives en furent la vapeur et devinrent mortelles!

Trois fois la nature remplit de ses trésors le sein d'Agathide, et trois fois Zilia appela l'Amour pour les dépenser. Il voulait encore... mais la volupté est l'enfant du temps comme le bonheur, et le bonheur n'est rien sans la nature. (idem, pp. 26-27)

Le physique est spiritualisé du fait qu'il est directement associé à une sensation ("harmonie", "plaisir", "ivresse", "volupté", "âmes", "bonheur").

Même quand il est détourné et couvert, le langage galant n'est pas du tout ésotérique: la "conversion" ou l'interprétation du texte voilé n'est pas difficile à faire, puisque le texte reste au niveau de l'explicite. Les expressions obscènes ou médicales évoquant l'activité sexuelle sont remplacées par des termes moins agressifs, mais les gestes n'en sont pas moins évidents. Les métaphores sont presque toujours transparentes et dissimulent à peine les mots qu'elles remplacent. Plus directs et donc plus provocateurs

vis à vis des conventions littéraires, de la morale et de la bienséance, les romans qui ne se cachent pas derrière une langue raffinée ou imagée forment une part importante de ce corpus. Ce sont ces ouvrages qui, en général, peignent les moments érotiques avec le plus de minutie. Le maximum d'attention est donnée à l'action sexuelle en train de se dérouler, d'autant que l'intrigue se simplifie autour de cet unique thème, ne gardant parfois du genre romanesque que les contours et la charpente structurelle de l'intrigue. Le long passage qui suit est un exemple de la façon dont est scrutée l'activité sexuelle: l'attention se concentre sur les gestes desquels il est fait un gros plan. La narratrice de La Blondine ou Les Aventures nocturnes entre les hommes et les femmes [12] dévoile quelques-uns de ses secrets d'alcôves à son amie:

Mon mari, qui s'appelle Rapineau, avant qu'il me prit pour femme, me déroba quelques baisers avec bien de la tendresse, et lança, quand il me vit à son côté, amoureusement, la langue entre les lèvres. Je fus alors saisie d'une chaleur imprévue, la rougeur me monta au visage, ma couleur fut changée, comme il arrive aux jeunes filles, l'importun Rapineau s'imaginant que c'était un effet de ma pudeur retira sa main et me laissa un moment de repos. Un peu après, il me prit avec ses mains larronnasses, il les glissa dans mon sein naissant, il me prit par les tendres boutons et me serra les tétons, il ria (sic) et me dit que l'un en était plus dur et plus ferme que l'autre, il me jeta tout de mon long sur le petit lit et me renversa, il me retint de la main gauche, je dis les choses comme elles se passèrent, il glissa après sa main droite sous mes jupes et tout aussitôt, il me leva la chemise, me mania les cuisses et me chatouilla,

de l'autre sexe, il me dit: ah mon coeur, ma reine, cette partie fera mon bonheur, souffrez que je la patine, après cela il mit son doigt dans cette petite fente rouge, et moi, parce que le lieu était trop étroit, j'y ressentis une vive douleur [...]. (op. cit. pp. 3-4)

Dans cette page, elle décrit avec maints détails les différentes caresses que lui prodigue son futur mari, puis la narration se poursuit au-delà de la citation et elle passe à une autre scène érotique de même nature²⁶. Le vocabulaire ici ne dépasse pas les limites qui ferait tomber le récit dans l'obscène, mais la scène ne cache rien du déroulement érotique. Le roman galant d'ambiance ne défend pas des principes d'expression fixes: il n'établit pas d'orthodoxie dans le genre. Il accepte la formulation franche ou plus recherchée du plaisir et du désir, car c'est la fin qui prévaut. Alors que de nombreux romans galants de situation jugent et condamnent, ceux-ci font l'apologie de la sexualité en enseignant comment l'accepter.

Montrer la voie.

Le ton qu'empruntent ces romans d'ambiance n'est pas aussi négatif que ceux dans lesquels le plaisir a un statut ambigu. Ces ouvrages ne tentent pas de donner une image

26. La force et la douleur ne sont pas étrangères aux scènes de ce genre, surtout quand elles dépeignent la perte de la virginité chez la jeune fille. J'étudierai plus longuement ces scènes dans le chapitre II ("La première fois") et dans le chapitre III ("Un érotisme sans violence").

ambigu. Ces ouvrages ne tentent pas de donner une image détestable de la volupté et les exemples qu'ils présentent ne doivent pas détourner le destinataire du texte des avantages qui lui sont offerts par une meilleure connaissance et acceptation de sa sexualité. Le roman utilise le mécanisme très répandu de l'initiation dans le déroulement de l'intrigue afin de montrer la voie à suivre. Il n'y a rien de nouveau dans le principe, ni dans l'usage; la transmission du savoir érotique passe par l'éducation du héros et de l'héroïne. Ce savoir peut être la façon de se comporter dans le monde (Ma Vie de garçon [33]; Nougaret, Les Passions des différents âges [130]; Nerciat, L'Etourdi [120], Le Doctorat impromptu [119]; Mirabeau, La Morale des sens [117]), comment ruser avec l'autre sexe (Mémoires de Suzon [43], La Cauchoise [43], Histoire de Marguerite [43], La Brunette [14], L'Odalisque [42], La Rhétorique des putains [53], Anandria de Sacy [133]), comment faire l'amour (Anandria [133], La Blondine [12], Les Progrès du libertinage [44], La Cauchoise [43]).

Après avoir expliqué les raisons qui l'ont poussé à écrire, le narrateur enchaîne presque immédiatement par sa propre "mise au monde", qui est comme une seconde naissance. Que dire de cette mise au monde? Deux sens sont typiquement accordés à ce moment: d'abord l'adolescent(e) va faire connaissance avec le monde des adultes; ensuite, l'immixtion de l'enfant dans le monde social se fait par le biais de la

découverte sexuelle, celle-ci étant suivie ou précédée d'un discours philosophique ou moral du "sacrificateur"²⁷.

Ces conseils ont pour but de donner à l'acte sexuel un caractère plus légitime et plus sacré. Félicia (dans Félicia ou Mes Fredaines d'Andréa de Nerciat [120]) attend avec impatience le moment où tous les plaisirs des sens lui seront dévoilés. Après avoir épié un couple se caresser et avoir été surprise au moment où son maître à danser allait l'initier, elle désespère de ne jamais arriver à perdre sa virginité. Sylvino, son père adoptif, lui-même excité par la jeune fille, est prêt à lui servir de guide; il ne se contentera finalement que de lui donner une leçon théorique. Les conseils du père de Laure (dans Le Rideau levé de Mirabeau [117]) seront plus longs et plus nombreux tout en suivant les mêmes principes de base: la liberté et la satisfaction de soi mènent au bonheur; le père s'approprie le rôle de l'éducateur en ce sens que sa fille deviendra vite son élève et son amante.

Tous les romans érotiques sont des romans d'initiation, mais l'initiation prend des formes différentes selon les romans; il ne s'agit pas uniquement de l'initiation sociale (que nous trouvons bien développé dans le roman galant événe-

27. Je n'ai pas choisi ce terme d'une façon inconsidérée: nombre de récits érotiques traduisent le moment de la perte de la virginité comme un sacrifice. J'étudierai cette situation plus en détails dans le chapitre II.

mentiel), qui est le sujet de l'article de Claude Reichler²⁸. La leçon sexuelle, qui est un des aspects de la philosophie des plaisirs, revendique une place de choix. Le roman sexuel dépasse le niveau de la simple "leçon". Le personnage passe toujours par le stade de "la première fois", du dépucelage: nul récit en réchappe.

Le narrateur du Petit fils d'Hercule [48] résume l'intention pédagogique de ces romans:

Ce petit ouvrage pourrait être appelé l'encyclopédie de la nature. (p. III)

Et il se fixe ensuite comme but de faire l'étalage de "toutes les manières, toutes les postures, les termes, les ressources, etc" (idem, p. IV), accompagnant son récit de réflexions morales et philosophiques qui se prêteraient à cette étude. Les romans d'ambiance présentent les mêmes desseins que les romans de situation, c'est à dire qu'ils se proposent de montrer la voie à ceux qui le désireraient, leurs lecteurs. Les avertissements, qui ressemblent assez à ceux que nous avons déjà vus, sont de deux sortes: ceux qui veulent mettre en garde contre les démonstrations désordonnées du plaisir, non pas toujours pour les dénigrer en tant que telles²⁹;

28. In "Le Récit d'initiation dans le roman libertin", in Littérature 47 (oct. 1982): 100-112 [280].

29. L'on peut se référer à la préface du Portier [43] citée plus haut, ou à celle des Mémoires de Suzon, soeur de Dom Bougre, portier des Chartreux (1783) [43], qui écrit qu'elle a livré ces mémoires car son ami lui fit "voir si

d'autres, que la formulation en soit manifeste ou sous-entendue, veulent guider leurs lecteurs dans le monde galant³⁰. La narratrice de La Cauchoise [43] refuse de décrier son passé et saute immédiatement dans le vif de son sujet. Quelle que soit la situation, les personnages apprennent à se soumettre à la morale des plaisirs (que celle-ci soit spécifiquement énoncée ou non). La preuve en est que ces textes abondent d'exemples, de tableaux où la volupté colore tous les développements de l'intrigue. Le plaisir s'offre comme exemple (plaisir à modérer selon les cas: cette leçon conclut parfois le récit) et le texte nous est présenté également comme un objet de plaisir. La lecture doit être voluptueuse. Mais ce plaisir n'est pas toujours gratuit. Il attend une compensation: que l'on écoute le message qu'il énonce, en général pour défendre une nouvelle éthique basée sur le plaisir et la liberté. Ce message atteint quelquefois des dimensions philosophiques et politiques et remplit l'enveloppe galante d'un ton amer et agressif. Le roman des plaisirs change d'orientation et de motivation, pour se transformer en une libelle acérée doté d'un pouvoir

clairement qu'ils pourraient être utiles aux jeunes personnes, qui ne sont jamais assez en garde contre les séductions des hommes pour résister à tous les pièges qu'ils leur tendent [...]" (in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle I, p. 245 [43]).

30. Les romans qui "mettent en garde" sont eux aussi enclins à le faire, plus qu'ils n'entament une condamnation en bonne et due forme de la philosophie du plaisir.

destructeur.

La galanterie pamphlétaire

Les romans pamphlétares

Le roman galant en général, comme le témoignent les préfaces et avertissements que j'ai cités plus haut, s'est appliqué à véhiculer une leçon cohérente. Sade n'a pas inventé la dissertation romanesque, il en a exagéré l'usage. Chaque romancier glisse des préceptes à la suite des actions où sont plongés ses personnages. Par excès de zèle, il est arrivé que le but didactique ait étouffé l'intrigue romanesque et que le roman soit devenu une dissertation théorique plus qu'un exemple appliqué et pratique³¹. Les romans dont l'accent pugnace est très prononcé ne sont pas des romans didactiques. Ils héritent en général de la tradition voltairienne du conte, mêlant humour et attaques des systèmes, se servant abondamment de l'ironie pour peindre des tableaux corrosifs de la réalité. On retrouve d'ailleurs l'atmosphère de Zadig dans certains romans cités plus haut³². Les sujets

31. Voir par exemple Thorel de Campigneules: Le Nouvel Abeilard [149], ou la deuxième partie des Confessions d'une courtisane devenue philosophe [17] et de Rosette ou La Fille du monde devenue philosophe [55] qui sont de véritables manuels de réformes sociales, agraires et morales.

32. Voir Nitophar, anecdote babylonienne pour servir à l'histoire des plaisirs de Jean Maucombe, [114], Zilia et Agathide ou La Volupté et le bonheur [60], ou Misoguc ou Les Femmes comme elles sont, histoire orientale traduite du

de mécontentement ou l'objet de ces attaques sont pratiquement les mêmes.

Les religieux, et la religion depuis la fin du XVII^e siècle, constituent une cible tentante. Ce type de diatribe ou de moquerie n'est pas non plus nouveau: il est bien encasté dans la tradition galante et aussi populaire des contes du Moyen-âge. La paillardise des religieux, leur ivrognerie et hypocrisie est depuis longtemps le sujet de récits de tous genres. Dans les pamphlets révolutionnaires, ces éléments prendront un accent bien plus virulent. C'est donc les religieux (Les Aventures galantes de quelques enfants de Loyola [8]; Les Capucins sans barbe, histoire napolitaine [15]; Nougaret: La Capucinade [124]), ou en particulier les Jésuites (Le Jésuite Misopogon de Taupin D'Orval [146], Histoire des diables modernes [30]), les dévots (Duvernet, Les Dévotions de Madame de Belzamooth et les pieuses facéties de Monsieur de Saint-Ognon [88]; idem, La Retraite, les tentations de la marquise de Montcornillon [89]; Voisenon, Exercices de dévotion de M. Henri Roch avec Mme la duchesse de Condor [152]) qui sont les premiers touchés par cette verve satirique galante. La satire est très féroce et se développe au cours de longues réflexions. Mais cette satire n'est pas toujours centrée sur la galanterie qui est plutôt évoquée avec

chaldéen de Michel de Cubières-Palmezeaux [77].

légèreté et une évidente complaisance (La Capucinade [124]). La scène galante dans ce genre de roman souligne plus l'hypocrisie des religieux que le côté immoral de l'activité sexuelle. La volupté en elle-même n'est pas condamnable puisqu'elle fait partie du message impérieux de la nature, nous fait comprendre ces ouvrages (Nougaret, La Capucinade [124], Voisenon, Les Exercices de dévotion de M. Roch [152], Duvernet, Les Dévotions de Madame Belzamooth [88], La Retraite [89]).

Et pourtant même si une morale des plaisirs ou une philosophie du bonheur se glisse dans ces récits, la galanterie n'est qu'un prétexte, et ne semble entrer dans l'intrigue que pour mettre en valeur des sujets plus sérieux ou des dogmes que l'on remet en question.

D'autres éléments de la société sont happés par les pales incisives de ces ouvrages qui brassent les défauts des grands et leurs scandales. J.P. Belin attribue le succès des ouvrages virulents au fait qu'ils s'inspiraient d'anecdotes politiques et surtout de scandales contemporains³³. Le comportement des nobles et de la haute bourgeoisie est le sujet favori des romans de mœurs (que j'étudierai dans la deuxième partie de ce chapitre, "La galanterie et la critique de mœurs"); le roman pamphlétaire en utilise les arguments et la technique

33. In Le Mouvement philosophique de 1748 à 1789, pp. 348 et suivantes [194].

afin de montrer la fatuité, l'insignifiance de ces personnages si haut placés. Ici l'ironie s'accompagne des tableaux choquants des scandales qui se déroulent avec impunité. L'Histoire secrète de Madame du Barry de François Bernard [66] ou Le Colporteur de Chevrier [72] sont des peintures mordantes des milieux libertins et galants de la cour, illustrés de portraits que les contemporains pouvaient aisément reconnaître. Ces intrigues de cour deviennent très vite diffamatoires et perdent leur ton léger dans le courant de leurs attaques. Les textes les plus acerbes alors s'apparentent aux libelles. Ces ouvrages sont à distinguer d'un ouvrage tel que Misogugu de Cubières-Palmezeaux [77] dont l'accent est ironique, irrespectueux mais coloré d'humour; malgré l'intention provocatrice évidente, la charpente structurelle (intrigue, personnages) montre que ce type d'ouvrages appartient encore au roman. Les libelles forment un genre moins bien défini, et ce étant, ils se tournent vers le genre romanesque pour essayer d'y trouver un véhicule adéquat pour leurs messages³⁴.

34. Certains auteurs, tels Chevrier, sont conscients de la matière qui compose le roman contemporain et veulent satisfaire le désir du lecteur; Chevrier dans La Vie du fameux père Norbert [73], avec une pointe d'ironie, écrit: "[...] mais ces satires sont nécessaires, parce que depuis que le goût des réflexions s'est perdu, la méchanceté est devenue la rocambole des romans" (p. 132, il souligne).

Les pamphlets romanesques

Les romans pamphlétaires ressemblent à des romans: ils s'apparentent encore fortement au genre romanesque par leurs structures, leurs personnages, leurs intrigues. Dans cette lignée, les véritables pamphlets (ceux que j'appelle les pamphlets romanesques) se servent du succès dont jouit le roman pour prétendre s'y assimiler, ou du moins en emprunter certains aspects³⁵. Ils ne sont pas à priori des romans, mais s'imposent comme textes romanesques. Certains ont eu droit de cité dans la Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800 de Martin, Mylne et Frautschi [162]³⁶. L'intrigue dans ces pamphlets est mince, voire inexistante; les personnages ne sont pas très consistants non plus: ils illustrent un thème ou ne sont que des caricatures³⁷. Ce sont donc des romans possédant peu de valeur en soi si on ne les considère que sous cet angle. Néanmoins les auteurs de

35. A. Van Bever écrit dans Contes et facéties galantes du XVIIIe siècle [305] "[qu'] il y eut un tel engouement, une telle fureur, ainsi qu'on disait alors, pour ce genre, qu'on n'écrivit plus rien qui n'eût l'apparence d'un roman et que les livres d'histoires et les pamphlets prirent, à leur tour, l'aspect d'ouvrages galants et facétieux [...]." (pp. 7-8)

36. Voir les ouvrages recensés à partir de 1789: Le Courrier extraordinaire (No 90.5) [20], Le Rendez-vous de madame Elysabeth, soeur du roi (No 90.15) [52], etc.

37. La même remarque pourrait être faite à propos des romans pamphlétaires. Les personnages sont souvent des ombres et ne se distinguent que par leurs action ou par ce qu'ils représentent (ils ne sont donc que des "étiquettes").

ces libelles n'ont pas voulu lancer des accusations dans le vent: ils ont pour cela placé leurs attaques dans des contextes et utilisé des modes de communication en vogue (chroniques, mémoires, dialogues et échanges épistoliers). Le pamphlet perpétue la tradition de la moquerie nourrie de l'obscène, cette tradition gauloise mêlée d'ironie dont le roman galant populaire a toujours abusé (contre les aristocrates ou les religieux), mais à présent d'une manière plus systématique. Le pamphlet étire les ficelles du roman et de la galanterie jusqu'à les rompre: il emprunte le style et l'érotisme du roman galant (et le plagie) à des fins non-érotiques. Il dévie le texte érotique de son but essentiel, qui est la peinture du désir-plaisir, pour le remplacer par le persiflage.

Que devient l'histoire dans ces libelles? Elle dit s'inspirer de l'Histoire et des personnages historiques contemporains. La reine Marie-Antoinette, le roi, leurs proches sont souvent mis en scène; dans d'autres récits, ce sont des personnages stéréotypés (les députés, les membres des ordres religieux, les aristocrates)³⁸. Le fil de l'intrigue

38. Robert Darnton dans Bohème littéraire et Révolution [204] fait le point sur les objectifs des pamphlets: "Le 'Grand monde' est la cible véritable des libelles. Ils diffament la Cour, l'Eglise, l'aristocratie, les académies, les salons, tout ce qui est éminent et respectable, y compris la monarchie elle-même, avec une grossièreté que l'on a peine à imaginer aujourd'hui, bien qu'elle ait fait une longue carrière dans la littérature clandestine. [Cette littérature

suit les plaisirs et l'insouciance des grands ou de ceux qui gouvernent la France, ainsi que leur conspiration contre le peuple: quand les personnages ne sont pas décrits dans leurs moments de plaisirs (qui, en vérité, couvrent la plupart de ces pages), ils ne s'occupent qu'à perdre la jeune république. L'Avertissement du Courrier extraordinaire [20] présente une vue d'ensemble de ses intentions:

Il m'a fallu fréquenter les bordels et les chenils de la capitale, où, grâce au ciel, je suis initié, pour y recueillir les fragments de cette précieuse correspondance; les boudoirs, ou plutôt les foutoirs de nos gourgandines titrées, où, parfois, je suis reçu, ainsi que les galetas des filles de joie du Tiers-Etat, pour compléter l'intéressante collection que je présente aujourd'hui aux amateurs du priapisme, comme le plus parfait hommage de mon ardeur lubrique.

J'y peins quelques-uns de nos prélats démon-seigneurisés, tels qu'ils sont; les uns comme des roués, polissons, chevauchant le tiers et le quart, et s'étant toujours foutu du qu'en dira-t-on.

Les autres comme des Tartuffes, se couvrant en public du masque de l'hypocrisie [...].

Enfin, je démasquerai la plupart de ces putains bourgeoises, qui couvertes d'un mantelet noir, se glissent dans les presbytères, pour y extorquer des charités honteuses, en branlant le membre viril de leur curé [...].

J'instruirai le public sur les moyens ingénieux qu'employent ces mêmes curés [...] pour assouvir leur paillardise.

Je décrirai les postures variées, les tableaux charmants des prêtresses de la fouterie, et je prouverai à mes contemporains, qu'ils ne sont que des candidats auprès de ces Messalines modernes, et

existe depuis longtemps, explique-t-il.] Mais la crise ultime de l'Ancien régime leur fournissait une occasion exceptionnelle, et ils sautèrent sur celle-ci, avec ce qui semble avoir été leur plus violente bordée d'ordures anti-sociales." (p. 27)

que Dom Bougre lui-même, et le Général des Cordeliers, ont baissé la pine devant ces chaudes fouteuses, produites par le climat lubrique de France. (pp. 3-4, il souligne)

Son programme est très simple: une série de dénonciations ayant toutes en commun le comportement sexuel de ces gens. De plus, l'"intrigue" se morcelle plutôt en scénettes, en portraits et en tableaux, ne gardant de lien cohésif que les personnages-clés ou le sujet de la diatribe. Le Courrier extraordinaires des fouteurs ecclésiastiques [20] est composé d'un ensemble de lettres de personnages qui n'ont rien en commun, seulement leurs fonctions (des ecclésiastiques) et leurs actions (leurs parties de plaisir). Dans les Confessions générales des Princes de sang royal [18], les nobles avouent leurs "crimes" chacun à leur tour (hypocrisie, libertinage, meurtres, perversions, corruptions). Le pamphlet est composé d'une série d'interventions de ces "personnages", comme s'ils passaient à la barre d'un tribunal révolutionnaire. L'unité dans les libelles se trouve seulement dans le ton et le style: vulgarité, obscénité et agressivité en sont les principes moteurs. Nous ne devons pas non plus chercher dans les pamphlets l'inspiration des idées républicaines, ni une défense approfondie des valeurs de l'Ancien régime: les seuls arguments et condamnations se rattachent au sexe et aux insultes sexuelles. Prenons par exemple les titres de chapitre de Dom Bougre aux Etats-généraux [22] qui sont à la

fois typiques et frappants: les doléances présentées ne portent que sur la sexualité. Voici quelques-uns de ces titres: "Des filles de joie" (un chapitre qui vante le système proposé par Restif de la Bretonne dans Le Pornographe³⁹), "Des sodomites", "De la bestialité", "De l'inceste", "Du gahamuchage", "De quelques abus qui nuisent à la population". Aucun programme politique ni social n'est proposé, seules quelques dénonciations et des évocations très crues s'étalent dans ces pages.

L'aristocratie est toujours présente dans ces pamphlets, soit représentée par le Haut Clergé (Nouveau Décret du manège [20], Les Fredaines lubriques de J** F** Maury [23], Les Délassements secrets [21]), des courtisans (Confessions générales des Princes de sang [18], Les Délassements secrets [21]), ou des personnages célèbres (Soirées amoureuses du général Mottier et de la belle Antoinette [56], Le Rendez-vous de Madame Elysabeth [52]), Les Confessions générales des Princes de sang [18]). Les pamphlets sont censés faire connaître au monde les abus que les classes privilégiées ont perpétrés et donnent une représentation choquante des scandales et des mœurs de la cour. Les nobles ont perdus toute légitimité et prestance. Ils sont à présent déchus de

39. Dom Bougre aux Etats généraux a quelquefois été attribué à Restif de la Bretonne (Voir Oeuvres érotiques de Restif de la Bretonne, Paris: Fayard, 1985).

leur autorité:

L'Aristocratie au teint blême, aux yeux hagards, partout vaincue, ne sachant où se fourrer, s'est avisée d'aller chercher un asile sous les jupes des nonnes, et dans les pots des soeurs grises; car de quoi ne s'avise-t-elle pas? Amour du roi, ordre, tranquillité, religion, tout lui sert de prétexte. Toutes ces ruses ne tournent qu'à sa honte, et après avoir montré le dos aux Tuileries, elle finit ici par montrer le cul. (Grand détail, pp. 19-20, il souligne [20])

Les mêmes clichés et les mêmes débauches sexuelles sont employés pour peindre d'une façon cinglante des classes qui n'ont droit ni au respect social, ni à la reconnaissance politique.

Même si quelques-uns de ces libelles rejettent l'évocation obscène comme moyen de communiquer et ne se contentent que d'un ton allusif⁴⁰, il est clair que le sexe est utilisé à outrance dans ces pages diffamatoires et remplies de scandales. La volupté qui réglait la conduite des personnages dans les romans galants devient objet d'opprobre et de ridicule, une arme dont on use pour critiquer, juger. Peut-on toujours dire que ces scènes sont séduisantes? Les termes sont choisis pour leurs accents vulgaires et obscènes, non pour susciter le désir. L'érotisme, si l'on peut dire qu'il existe encore, devient une arme pour dénigrer ses ennemis. Les scènes paraissent identiques, sauf que l'intention est

40. Le Rendez-vous de Madame Elysabeth [52], par exemple.

différente. Le Courrier extraordinaire des fouteurs ecclésiastiques [20] commence par une description que l'on penserait être la situation idyllique de l'écrivain galant :

Assis sur les genoux de ma putain, qui ne le céderait à aucune prostituée de la capitale, pour l'élasticité du poignet, la souplesse des reins, les coups de langue ardents, et la mobilité de la charnière, je prends la plume et je me mets à l'oeuvre. Parfois j'interromps ma narration, pour sucer ses tétons d'albâtre, et introduire mon index dans son con humecté d'une liqueur brûlante. Qu'en arrive-t-il? Que je bande, que je branle, que je suis branlé, que je fouts [sic], que je décharge, et que j'écris. (p. 5)

Cette scène pourrait être tirée de n'importe quel ouvrage du genre. Le vocabulaire n'est pas si différent de celui auquel nous ont accoutumé certains ouvrages galants d'ambiance; les personnages sont plus ou moins les mêmes, mais l'écriture n'est ni neutre, ni uniquement destinée à décrire des plaisirs innocents. Les mots du corpus sexuel sont utilisés presque uniquement dans une acception très dénigrante. Les mots les plus vulgaires et les situations les plus triviales ne visent plus à exciter, mais à choquer, à dégoûter, à écoeurer, à monter le lecteur contre les acteurs. L'ironie, le ton vindicatif sont souvent les ennemis de l'érotisme. Les ouvrages qui dénoncent la paillardise, et donc l'hypocrisie des religieux, possèdent des clés et doivent être lus à la lueur des événements politiques de l'époque. Dans cette mesure, l'obscène est une arme et non une couleur érotique. Robert Darnton évoque la vie ces libelleurs et l'influence de

ces écrits sur le public. Il écrit que

[les] détails piquants communiquaient ce message de manière plus efficace que des discours abstraits; le lecteur pourrait bien, au premier abord, être seulement choqué par un incident particulier. (op. cit. p. 28 [204])

Grâce à l'accumulation, continue-t-il, se formait une sorte de réquisitoire contre l'ordre établi et il devenait difficile d'effacer l'ordure, quand celle-ci revenait à chaque page et dans chaque publication (idem, p. 28) au point que le public assimilait automatiquement "corruption sexuelle" et "corruption politique" (ibidem, p. 29).

Il est intéressant de noter comment les composants sexuels (et la façon dont on les interprète) se métamorphosent dans cette littérature violente. A présent la sexualité engendre le ridicule pour ceux qui s'abandonnent à leurs phantasmes. La prouesse sexuelle est tournée en dérision, se transforme en scène de farce ou bien les personnages deviennent grotesques. Les religieux n'ont pas toujours le dessus quand on veut se moquer d'eux: l'abbé Maury est battu par un mari pour avoir tenté de séduire une jeune femme (Fredaines lubriques de J** F** Maury [23]); de même, les jolies nonnes des couvents qui s'adonnaient aux plaisirs (Le Rideau levé de Mirabeau [117], Le Monialisme [38], Ma Vie de garçon [33], Lettres philosophiques de deux nones [31 et 45]) sont remplacées par des mégères dont la laideur et la saleté révoltent (Grand détail concernant les dévots, pp. 21-22

[20]). Les religieux ne sont que des "bougres" aimant à se faire fouetter:

Je décrirai comme les uns et les autres [appartenant aux ordres religieux] n'ont jamais pu décharger qu'à l'aide d'un bras pervers ou d'une poignée de verges, qui, appliquées sur leurs postérieurs, leur ont fait recouvrer quelques pouces de vit en plus. (Le Courrier, pp. 3-4) [20]⁴¹

Leur virilité est donc mise en doute, comme celle du général La Fayette dans Soirées amoureuses du général Mottier et de la belle Antoinette [56]:

Soit excès d'amour, soit que la majesté de ma maîtresse lui en imposât, quoiqu'elle s'en fût totalement dépouillée, le général vit la terre promise, et n'y put entrer. (p. 31)

Il est sauvé de la disgrâce par son esprit et il est pardonné par "l'indulgente Antoinette" qui lui permet de se reposer. De même, cette duchesse avoue en confession que son mari est impuissant:

Le bonnet présenta l'offrande sur l'autel; mais le sacrifice n'eut pas lieu, malgré ses secousses et le tremblement occasionné par ses efforts inutiles. Je résolus donc de cocufier mon cher époux et l'exécution suivit de près. (Confessions générales des Princes de sang royal, p. 32 [18])

L'opposé, c'est à dire l'appétit sexuel, n'est pas non plus vanté: il est appelé paillardise chez les hommes et devient frénésie chez les femmes. Dans cette scène tirée du Nouveau

41. Ou ailleurs, le célèbre abbé Maury a recours au martinet pour ranimer ses sens (Fredaines lubriques de J** F** Maury [23]).

décret du Manège [20], les religieuses sont libérées de leurs voeux, mais personne n'arrive à leur ravir leur virginité. Lassés, les hommes se tournent vers des prostituées qui les invitent à des plaisirs plus faciles; les religieuses réagissent alors violemment:

A ce propos, chacun sautait sur sa chacune; mais la nature ne se dément jamais: ces jeunes enfants décoûtrées et qui voyaient un v... pour la première fois, sentent la diablesse de jalousie foutre leur âme et circuler dans leurs veines; [...] elles plaignaient leurs fouteurs et voulaient du plaisir. Elles se jettent comme de concert au milieu des combattants; elles saisissent leurs rivales, et d'un bras vigoureux que le libertinage n'a point affaibli, elles les terrassent, et s'écrient: Ces v... sont à nous, c'est notre bien! N'avez-vous pas assez foutu? Laissez-nous foutre à notre tour. (pp. 8-9)

Une mêlée orgiaque s'en suit, qui traduit l'anarchie sexuelle engendrée par la libération des moeurs et l'ouverture des couvents aux exigences séculières. Cette folie et cette confusion forment un tableau de farce. L'orgie qui s'y déroule prend les allures d'une lubrique cacophonie:

-- Puisqu'un v.. béni peut seul dépuceler un c.. béni, unissons le béni au béni. Six frappaits sont chez moi, ils chantent en buvant et en foutant, la liberté, le vin, l'amour, la fouterie et le bordel.; donnons-leur l'entrée de ce champ de bataille, où sont rassemblés tant de célèbres fouteurs et d'invincibles fouteuses: le capuchon ne doit point rougir en si bonne compagnie; un moine après vous peut tenter un combat qui vous a lassés, mais non vous mépriser. [...]

On va chercher les moines en triomphe, on leur fait boire un punch délicieux, et puis on leur présente les victimes. Les v... se préparent, chacun contemple ce divin spectacle. Les moines poussent, brisent les terribles barrières, entrent,

foutent, déchargent, et nos jeunes nonnains foutues, mourant de plaisir, serrant entre leurs bras ces vaillants champions, crient, mordent, baisent, jurent, haussent le croupion, pleurent, rient tout à la fois; invoquent les diables, les anges, les fouteurs, et célèbrent ainsi la conquête de leurs pucelages, tandis que la galerie applaudit, chante victoire, et que le reste des spectateurs, à leur exemple, fout bravement en ce beau jour d'éternelle fouterie. (idem, p. 11)

Outre l'intention ironique apparente, l'auteur dévoile un autre aspect du libertinage que les pamphlets utilisent abondamment dans leurs campagnes de dénigrement: l'excès, qui dorénavant symbolise la bassesse morale du pouvoir et des classes privilégiées.

A cause de leur appétit sexuel démesuré, ainsi que de leurs perversions les plus variées, les personnages visés dans ces libelles deviennent des monstres qui ne respectent aucune règle, aucune des lois humaines (morales ou civiles) dépassant dans leurs débauches toutes les limites de tolérance. Les déviations sexuelles (sodomie, masochisme, homosexualité masculine et féminine) dont on se servait couramment pour se moquer d'eux, sont également les preuves des abus, de la cruauté et des contradictions morales des dirigeants politiques et religieux en France. Les activités sexuelles des personnages visés sont classées comme des perversions jamais égalées:

Jamais le divin Arétin, le charmant Boccace, l'infâme Dom B... et leurs imitateurs foutromanes, foutrographes et foutrologues n'ont décrit rien d'aussi sale, rien d'aussi infâme. (Théveneau de

Morande, Vie privée ou Apologie du très sérénissime prince, Monseigneur le duc de Chartres, pp. 22-23 [148]]⁴²

Les femmes surtout se voient affligées d'une image peu flatteuse de goules sexuelles inassouvies, qu'elles soient bourgeoises (Les Confédérés vérolés [16]) ou aristocrates (Confessions générales des Princes du sang royal [18], Les Délassements secrets... [21]). Mais l'attention est dirigée vers une femme en particulier, la reine. Déggradée, souillée, affublée de désirs incroyables, elle court d'aventures en aventures, sans être jamais satisfaite tout à fait⁴³. Son tempérament fougueux est montré dans ces expériences de tous genres; les pamphlets insistent clairement sur le fait que rien ne peut l'arrêter, ni la morale, ni les bienséances, ni le respect dû à son titre:

42. La matière du libelle porte aussi sur sa carrière militaire et politique. Ce prince est montré comme un personnage futile, irresponsable, incapable et ridicule. Mais c'est sur sa débauche que l'auteur s'offusque le plus.

43. Dans La Messaline française [45] Marie-Antoinette se débarrasse de son amant qui n'est plus à la hauteur: "Nos rendez-vous devinrent plus rares, jusqu'à ce qu'enfin ils cessent tout à fait. Elle m'avait pris parce que mon physique lui avait plu, m'avait conservé parce qu'elle était satisfaite de ma vigueur, et elle me quitta parce que ma faiblesse blessa son amour-propre et ne satisfait pas son tempérament de feu." (p. 319). Dans Marie-Antoinette dans l'embarras [36], la liste est plus longue, accompagnée de noms; c'est elle-même qui parle: "Après avoir épuisé Coigny, Vandreuil, les trois-quart des officiers des gardes françaises et suisses, et cent et cent autres dont j'étais assez légèrement satisfaite, je m'accommodai de Drillon, qui, à coup sûr, peut passer pour un des beaux hommes de la cour." (p. 18)

[elle] n'a refusé la possession de son corps à aucun de ceux qui ont pu lui assurer la couronne impériale sur la tête. (Marie-Antoinette dans l'embarras, p. 9 [36])

L'inceste, l'homosexualité (Marie-Antoinette dans l'embarras [36]) ou la bestialité (elle fait l'amour avec son épagneul, qui est aussi le narrateur des Soirées amoureuses du Général Mottier et de la belle Antoinette [56]) sont parmi les perversités communes à la reine; de plus, il est raconté qu'elle ne refuse aucun amant (soldats ou serviteurs sont sur sa liste). Sa contre-révolution ne repose ni sur une vengeance militaire ni sur une riposte politique, elle n'est que sexuelle: "j'assurerai mon triomphe par le plaisir, et j'y gagnerai de toutes manières" annonce-t-elle à La Fayette (Marie-Antoinette dans l'embarras, p. 16 [36]). Les tableaux des agissements sexuels de la reine font plus que salir son image, ils "désacralisent" les symboles du pouvoir⁴⁴. Robert Darnton ajoute:

Ce sensationnel sexuel communiquait un message social: l'aristocratie était dégénérée au point d'être incapable de se reproduire par elle-même; la haute noblesse était impuissante, dévoyée. (op. cit. p. 28)

Les pamphlets héritent du ton ironique que certains romans galants prenaient pour fustiger les abus et les ridicules de la noblesse. Toutefois l'ironie centrée sur l'activité sexuelle prend ici des proportions que nous ne trouvons jamais

44. Selon le mot de R. Darnton, op. cit. p. 30 [204].

dans les romans antérieurs, ce développement étant le résultat de la violence des passions qui ont enflammé la France à la veille de la Révolution et pendant les quelques années qui suivirent.

Sous la couverture galante se déploient trois styles différents et trois intentions qui diffèrent les unes des autres. Dans la première catégorie, l'intention moralisante influe sur le style qui se contente d'effleurer la galanterie par touches timides -- pour se rétracter presque immédiatement après. Dans la deuxième, le contenu galant est plus affirmé, plus volontaire afin d'envelopper le lecteur dans une atmosphère de désir et de plaisir. La troisième enfin utilise le style galant dans ses couleurs les plus rebutantes dans un but idéologique. A vrai dire, le roman dans son ensemble ne se veut pas innocent et éloigné des combats sociaux, politiques et moraux. Nous le voyons s'engager au service d'une cause qui transparaît dans le développement de l'intrigue⁴⁵. Le roman galant distrait mais veut éduquer, transformer, convaincre. Les romans d'aventures entraînent aux voyages et amènent les comparaisons, les romans de société encouragent les regards critiques sur cette société policée et ses

45. Cet engagement doit s'interpréter avec bien des réserves et des limites car le combat prend des formes extrêmement diverses et des intensités n'égalant pas les ouvrages qui défendent une cause.

coutumes. Le roman galant se développe-t-il à l'extérieur du genre romanesque? Constitue-t-il un genre à part ou s'intègre-t-il dans les structures qui sont définies par les règles acceptées par le genre romanesque? Les chemins sont tracés, mais la licence sexuelle (stylistique et philosophique) lui permet des bifurcations qui lui donnent une touche autonome.

Influences et démarcation: étude des composantes
romanesques (intrigues, personnages, directions)
du roman galant

Les oeuvres galantes vont emprunter à tous les genres pour satisfaire à leurs fins. Du roman d'aventures (Félicia ou mes Fredaines de Mirabeau [120], Ma Vie de garçon [33], Les Amours du chevalier de Faublas de Louvet de Couvray [105 et 106], Les Amours de Cartouche ou Les Aventures singulières de cet homme trop célèbre [2]), en passant par la satire des moeurs (Nitophar de Maucombe [114], Les Mille et une folies de Nougaret [129], La Capucinade de Nougaret [124], La Matinée libertine [121], Ma Conversion de Mirabeau [118]), au récit du plaisir dans les romans sexuels (Le Rideau levé de Mirabeau [117], La Blondine [12], La Cauchoise [43], Le Petit fils d'Hercule [48]), le ton change, affecté par l'intention: la galanterie est remise en question chez les uns, tolérée chez d'autres ou bien franchement acceptée. Dans le dernier cas, la légèreté grivoise règne du début à la fin sans que le

remords ne ternisse les aventures de son accent moralisateur. La place et l'image de l'érotisme varient selon le type de roman où il est mis en scène. Les romans d'aventures ou de moeurs prennent une forme des plus traditionnelles. Voyages, duels, poursuites, déguisements, mariages forcés, retrouvailles, reconnaissances constituent le fond des romans galants d'aventures; portraits, ironie, humour, celui des romans galants de moeurs. Il est vrai que le roman galant reste très conservateur dans sa technique narrative ou plutôt très peu innovateur et qu'il ne se renouvelle pas énormément⁴⁶. Ecrites en général par des auteurs de peu de valeur, produites pour des besoins de consommation, parfois bâclées, ces oeuvres suivent les modèles établis par les maîtres du genre romanesque. Les auteurs galants calquent leurs personnages sur des types existants et beaucoup de ces romans disent se rattacher à tel ou tel auteur⁴⁷. Ce sont les moules qui ont servi à façonner la charpente de ces romans que je voudrais analyser à présent, en commençant par l'exotisme qui a teinté une partie de la production galante.

46. Les ouvrages qui se rapprochent de la "normalité" romanesque de l'époque sont ceux dont le contenu érotique est le moins prononcé.

47. Ces références sont quelquefois directes: par exemple, dans Zilia et Agathide [60] l'auteur avoue avoir écrit à la manière de Voltaire et regrette de ne pas avoir son talent. D'un autre côté, les influences ne sont pas toujours affichées, mais elles se déduisent assez facilement.

Cet exotisme paradoxalement nous ramènera, par des chemins plus ou moins détournés, au quotidien (réaliste?), par le biais du tableau de mœurs.

L'exotisme au service de la galanterie

L'exotisme mythologique

Les peintres du XVIII^e siècle qui voulaient évoquer des sujets galants en toute impunité tiraient leurs sujets et modèles de la mythologie spécialement connue pour sa licence sexuelle (ou imaginée pour satisfaire cette image). Boucher était passé maître en la matière, au point de se rendre suspect aux yeux de certains censeurs. Dans la littérature galante pourtant, la veine mythologique n'est pas aussi féconde, et nous ne trouvons que de rares exemples d'ouvrages galants se déroulant en ces temps anciens. Les tableaux et les personnages ici aussi sont simplifiés et stéréotypés. Quelques détails conventionnels (ou simplement le nom des dieux -- Vénus, Amour, Mercure et d'autres) suffisent à camper un semblant d'atmosphère antique. Les pastorales mythologiques galantes ont de plus des traits dix-huitième siècle: on y trouve de jeunes bergères, des couvents, des boudoirs (Ch. Champagny, Les Voyages d'Amour, fils de Vénus

[71]), des sofas (Zilia et Agathide [60])⁴⁸. Le cadre, souvent insulaire, invite un amour à la fois simple et voluptueux. Les Voyages d'Amour [71] ne manquent pas d'adjectifs traduisant la sensualité du lieu:

Cette île était, comme vous pensez bien, pleine d'oiseaux, de bosquets et de roses. Les ruisseaux y jouaient, en serpentant, des menuets forts jolis; il n'y croissait dans les forêts qu'autant de gros arbres qu'il en fallait pour couvrir de leur ombrage ceux qui avaient la fantaisie de se promener tout de suite après-dîner; et le reste des bois était composé de chèvre-feuilles, de jasmins, arbrisseaux amoureux qui enlaçaient les gros troncs ou rampaient, en s'embrassant, pour servir de lit de repos aux gens et aux Nymphes qui, de hasard, se trouvaient un peu fatigués. (pp. 1-2)

Ces jardins parlent aux sens et enferment les amants. Dans Zilia et Agathide [60] les adjectifs prennent également une touche pastel et sont imprégnés du plaisir qui règne partout, comme dans la scène du baiser cité auparavant (voir supra p. 50). La poésie galante y est à l'aise et se développe en

48. Dans ce dernier, l'auteur n'a pas peur des anachronismes: Mercure et Zilia sortent des Enfers peuplés de monstres mythologiques. Ils se rendent à Paris: "Ils arrivèrent aux bras fortunés de l'empire de Vénus. Il était peuplé de Français. Ce peuple aimable possède seul l'art de faire éclore l'amour sans inspirer la défiance, de couvrir sa nudité naturelle du voile d'une métaphysique séduisante, d'ennoblir son dernier soupir, ses mânes, ses caprices, ses rides, et ses infirmités. Les étrangers y viennent s'instruire du culte de Vénus, comme autrefois en Grèce ils allaient se faire initier aux sacrés mystères." (p. 39). De plus, nous nous trouvons en présence d'un texte à clés renvoyant très clairement à des événements malheureux causés par un fanatisme religieux et philosophique. La période est historiquement marquée: elle se situe à la mort de Voltaire. Le roman raconte la bataille des encyclopédistes et l'avènement du règne prometteur de Louis XVI.

longs tableaux plus légers que grivois.

Parallèlement, quelques romans galants peignent une antiquité plus historique en toile de fond. Plus de dieux ni de déesses, mais Athènes et ses courtisanes (Le Manuel des Boudoirs ou Essais érotiques sur les demoiselles d'Athènes [34]; Claude Sacy: Les Amours de Laïs, histoire grecque [143]) ou ses petits maîtres (Crébillon-fils, Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade [76]). L'exotisme mythologique n'a plus lieu de se manifester dans ces écrits, de sorte qu'il s'atténue et seuls les noms changent, non pas les coutumes. Alcibiade est bien le petit-maître qui hante les salons en France au XVIIIe siècle. Ses intentions sont celles du séducteur à la mode, ses jugements sur les femmes visent les coquettes contemporaines des Egarements du coeur et de l'esprit. Les ridicules et les défis sont les mêmes que ceux rencontrés dans Le Début ou Les premières Aventures du chevalier de *** d'Ambroise Falconnet [90], ou dans Les Succès d'un fat de Marie Keralio [100]. L'extrait qui suit est tirée de la première lettre des Lettres athéniennes [76] et fixe le ton de ce long roman. La lettre débute ainsi:

Quelle idée! qui! moi! que, recherché au point où je le suis par toutes les femmes d'Athènes, n'en ayant pas encore trouvé qui ne s'honorât de mes désirs, et même ne s'empressât à les faire naître, je prenne la vieille Elpinice! Quand je ne serais pas à cet égard presque au comble de la gloire, pourrais-je, sans déshonorer les avantages qu'on

dit que j'ai reçus de la nature, et dont mes succès attestent la réalité, faire le choix que vous me proposez? Je n'ai pas, grâces aux dieux, besoin d'un ridicule pour m'afficher. [...] Loin donc de me rendre à vos conseils, et de m'immoler, en m'engageant avec Elpinice, à la reconnaissance publique, je viens de former dans ce genre un projet d'une hardiesse inconcevable, et qui, tout audacieux que je suis, me fait moi-même trembler. Il n'y a pas dans Athènes, dans toute la Grèce, peut-être pas même dans le monde entier, de femme qui puisse autant et à tous égards, honorer son vainqueur, que celle de qui je tente la conquête. [...] il faut, non seulement que je me conduise auprès d'elle avec toute la circonspection imaginable, mais que je parvienne à lui plaire, sans en paraître amoureux? (op. cit. pp. 481-82 et 483-84)

Les quelques détails "pittoresques" dans cette page sont les noms des protagonistes (Alcibiade, Antipe, son correspondant et Elpinice), les noms géographiques (Athènes, la Grèce) et une exclamation qui donne une touche réaliste à la situation ("grâce aux dieux"), technique qui sera répétée tout au long de l'ouvrage. Il ne tente pas de faire illusion et la tâche de l'auteur n'est pas du tout celle d'un historien; le catéchisme du petit-maître et toutes les conventions d'usage sont énumérées dans ces lettres (déjà énoncées dans ses romans précédents). Les premières pages définissent le rôle de chacun dans cette chasse, ainsi que le masque qu'il convient de porter, selon son rang et son statut (homme/femme). En dehors des quelques éléments que j'ai présentés, ces romans se conforment aux schémas établis par les romans se déroulant dans un périmètre temporel plus contemporain.

Le récit de voyage

Il est facile de voir pourquoi les écrivains du XVIII^e siècle (romanciers ou philosophes) ont cherché dans un "ailleurs" des bases pour la permissivité et des preuves de la relativité des lois humaines. Il y a quelque part dans le monde des civilisations qui pourraient servir d'exemple aux contemporains. Le roman galant n'échappe pas à cette tentation et promène parfois son lecteur à travers le monde, à la recherche des bonnes fortunes ou des plaisirs légitimés, dans un pays utopique, lointain.

C'est ainsi que le philosophe parvenu⁴⁹ parcourt le monde. A chaque étape il fait part à ses correspondants de ses aventures et de ses impressions critiques. Les commentaires qui accompagnent ses visites ne sont pas originaux. Ses séjours en Angleterre, au Portugal, en Inde, en Chine sont pour lui des occasions de souligner les bons et mauvais côtés des systèmes économiques, philosophiques et politiques de ces pays, comme tous les voyageurs à cette époque. Chaque étape est aussi pour lui une autre occasion de céder aux charmes féminins. Il trouve aussi de ces pays imaginaires qu'il peuple de ses systèmes les plus audacieux. Au large des côtes africaines se trouvent des îles sur lesquelles il connaîtra différents types d'amour (tome 4).

49. Lesuire, Le Philosophe parvenu, ou Lettres et pièces originales, contenant les aventures d'Eugène Sans-Pair [103].

Sur l'une d'elles, il se retrouve seul homme au milieu d'une société de femmes, les Subondines. Il ne demeure pas inactif et de nombreuses femmes tomberont enceintes par ses soins. Obligé de fuir, il se réfugie chez les Afro-Quirites qui sont des descendants des Romains. Dans cette société policée dont il dissèque les structures, les libertins et les libertines (ces dernières étant en général des prostituées) sont séparés du reste de la population par des barrières morales et physiques (ils sont gardés par des soldats derrière des murs). Bien que leurs moeurs soient tolérées, on ne leur permet pas de se mêler aux gens honnêtes. Il est pourtant possible à ces derniers de se glisser dans l'enclos des libertins pour se plonger momentanément dans les plaisirs. Par contre, la libertine qui voudrait devenir honnête devra s'amender, changer d'attitude et travailler.

Dans le roman galant, le voyage possède une fonction initiatique plus que "touristique" et romanesque. Les apports philosophiques et galants importent plus que les paysages et les aventures. Cet aspect est illustré par les réactions d'Aline et de son amant⁵⁰, qui font le tour du monde en suivant des routes séparées et finissent toujours par se rencontrer, passent très vite sur le côté événementiel de

50. Aline, la reine de Golconde de Stanislas de Boufflers [67]. Il existe également une version de ce conte dans l'Anthologie du conte en France (Angus Martin) [5].

leurs périples. Il y a bien des Turcs qui enlèvent la jeune fille, mais les détails de cet épisode sont réduits au minimum et celui-ci n'est qu'un maillon dans le destin de la jeune fille qui, après bien des maîtres, se retrouve reine de Golconde. Quant à l'amant, il évite les guerres et les incidents, en notant:

Je laisse aux Poètes et aux Gascons le soin d'essuyer et de décrire des tempêtes: pour moi, j'arrivai sans incident. (op. cit. p. 13 [67])

Dans ce pays, il trouve le bonheur et sa maîtresse:

[...] je m'arrêtai en Golconde. C'était alors le plus florissant Etat de l'Asie. Le peuple était heureux sous l'empire d'une femme qui gouvernait le Roi par sa beauté, et le royaume par sa sagesse. Les coffres des Particuliers et ceux de l'Etat étaient également pleins. Le paysan cultivait sa terre pour lui, ce qui est rare, et les trésoriers ne recevaient point les revenus de l'Etat pour eux, ce qui était encore plus rare. (idem, p. 13 [67])

Point de descriptions des systèmes économiques comme dans Le Philosophe parvenu (Lesuire) [103]. Il veut simplement établir le cadre de cette Arcadie aux teintes européennes. La quête de l'exotisme passe ici au second plan puisque la jeune fille nostalgique a reproduit son vallon natal en Golconde. Ce bonheur ne sera néanmoins qu'une étape; surpris par le sultan, il devra fuir et elle sera exilée. Leurs chemins se croiseront une dernière fois, au milieu d'un désert où ils finiront leur vie, loin de la société, mais dans le bonheur. Indubitablement, l'exotisme n'a qu'une fonction auxiliaire dans les récits et ne ressort que lorsque l'auteur décide de

mettre en valeur le déferlement d'images sensuelles dans les tableaux, encore que cet exotisme soit composé en grande partie d'éléments traditionnels et communs.

La transposition orientale

Le thème oriental entre moins dans la composition des romans et des contes après 1760 note Françoise Barguillet dans Le Roman au XVIIIe siècle (pp. 75-78) [187]. Malgré le déclin visible de cette veine d'inspiration, le roman galant reste quelque peu attaché à cette tradition, jadis très répandue, qu'il perpétue plutôt qu'il ne renouvelle. Il entre plus de fantaisie dans les récits orientaux, eux-mêmes quelquefois peuplés de fées et d'événements surnaturels. Car le conte oriental et le conte de fée offrent deux directions qui parfois se croisent dans le conte galant. La magie est souvent utilisée pour permettre des métamorphoses grivoises, dans la veine du Sopha ou des Bijoux indiscrets. Dans Le Pythagore moderne [49], un homme revient sur terre sous forme de godemiché; dans Fo-Ka ou les Métamorphoses de Paul Baret [61], le héros peut entrer dans le corps des autres afin de faire tomber leur masque et de les obliger à révéler leurs désirs et pensées secrètes.

Tant mieux pour elle... de l'abbé Voisenon [153] accumule transformations et allusions galantes. La princesse Tricolore est aimée du prince Discret, mais elle est promise au prince

Potiron, personnage laid et falot. Des fées annoncent une prophétie sous forme d'énigme qui sera résolue au fur et à mesure:

Le prince Discret aura la princesse Tricolore, et ne l'aura pas; tant mieux pour elle. Le Prince Potiron aura la princesse Tricolore, et ne l'aura pas; tant mieux pour elle et pour moi. (p. 195)

De même, Potiron se voit annoncer que le prince Discret aura les prémices de la princesse et ne les aura pas. Les deux amants sont transformés en perdrix, et Discret "fut le plus heureux des coqs à la barbe de son rival" (p. 201). L'oracle est donc vérifié: elle reste vierge en tant que femme, mais se sera donnée à son amant. Redevenue humaine, elle se repose au moment où elle est de nouveau en contact avec Discret qui a été transformé en ver luisant "caché dans l'herbe et placé le plus heureusement du monde" (p. 204). L'allusion grivoise ne tarde pas: "j'admire la sagesse de la nature, qui lui a placé une étincelle de feu sur la queue (p. 205). Il lui dit de presser sur sa queue, il en sort du sang et il meurt. Plus tard, il expliquera sa "mort", dans un passage où dominera la double-entente:

[...] il me souvient que vous me prîtes avec bonté entre vos doigts, vous me serrâtes avec amitié, vous me chatouillâtes; je remuai; vous craignîtes apparemment que je ne vous échappasse; vous appuyâtes votre pouce, et vous me fîtes le plaisir de me tuer le plus joliment du monde. Je vous assure, dit Tricolore, que cela me fit une grande impression, et je sentis... Vous ne saviez pas, interrompit Discret, qu'en cet instant je redevenais homme de votre main. (p. 228)

De même, la nuit de noces entre Potiron et Tricolore ne se passera pas sans surprises. Elle sent une démangeaison dans un endroit que sa pudeur n'ose nommer, mais que Potiron devine. Il y trouve une rose et ses piquants, puis deux doigts lui faisant les cornes; il lui dit:

Je remarque que ces deux doigts ne peuvent m'empêcher de vous donner des preuves de mon estime. [...] Il eut alors un désir déplacé (il n'y avait jamais d'a-propos chez lui); il voulut le satisfaire: mais les deux doigts devinrent aussitôt deux pinces qui le serrèrent impitoyablement. Il jeta les hauts cris; et ce qui redoubla ses tourments, c'est que dans cet instant la princesse, par une impulsion involontaire, marcha à reculons avec autant de vitesse qu'aurait pu faire le meilleur coureur allant droit devant lui.

Hé! mais Madame, s'écria-t-il, vous êtes folle; mais vous n'y pensez pas; arrêtez-vous donc. Je ne le puis, Monsieur, répliqua-t-elle en lui faisant sans cesse faire le tour de la chambre. Madame, reprenait Potiron, vous me malmenez trop, je ne pourrai de ma vie vous être bon à rien. (pp. 209-210)

Les essais se multiplient, les anecdotes aussi, rivalisant d'esprit et de cocasserie⁵¹.

La touche orientale dans ces romans se limite à l'utilisation de quelques mots ("derviches", "bonzes"). Le décor,

51. Par exemple chaque fois que la princesse et Discret feront l'amour, Potiron sera pris de coliques; et son mal dure très longtemps car "[Discret] a le talent de faire durer tant que l'on veut ces sortes de coliques; c'est pour cela qu'à la cour il est si fort à la mode" (p. 236). Ou bien cette fontaine magique grâce à laquelle une femme peut regagner sa virginité; un seul inconvénient, toutes les femmes qui auront eu plus d'un amant aura le portrait de cet amant tatoué sur le corps. La reine est tatouée presque entièrement, à la surprise de son mari.

quoique réduit à quelques traits distinctifs, rappelle celui des opéras, où le merveilleux, l'exotisme et la galanterie séduisent par leur abondance de couleurs, de mouvements et de surprises.

La galanterie est plus sage dans les romans orientaux qui se passent du merveilleux (sauf le cas de L'Odalisque [42], qui est l'ouvrage le plus libre de ce type de romans); on y chante pourtant les plaisirs. On s'abandonne à l'appel de la volupté. Dans l'exotisme, la morale devient plus permissive grâce au subtil transfert qu'il favorise. Starobinski en analyse la portée:

[...] l'esprit s'affranchit de ses préjugés, feint de se faire autre, joue à se regarder du dehors. Sous une parure et un décor exotique, fussent-ils sans vérité, le désir s'évade dans un autre univers moral, dans un climat où ses vœux peuvent être exaucés sans trop de résistance. (L'Invention de la liberté, p. 56 [296])

L'Orient est souvent le refuge du plaisir, un plaisir que peuvent parfois goûter les libertins des deux sexes. Le tableau qui suit est tiré des Journées mogoles de Butel-Dumont [68]. Tout dans le palais est dédié à la volupté, au point que ce mot entre dans toutes les descriptions -- qui ont tendance à rester assez générales. Le narrateur souligne la liberté sexuelle qui existe chez les Indous et l'absence de préjugés dans leur culture:

Un peu plus loin s'élevait un dôme superbe, qui couvrait douze cabinets délicieux, un pareil nombre de sultanes choisies entre les plus belles les

habitaient; tous les charmes extérieurs que la nature leur prodigua, n'étaient cachés d'aucun voile importun: leur office était de déshabiller l'Empereur quand il se présentait à ce jardin. A quelques pas de ce dôme, une porte s'ouvrait pour l'introduire dans une autre enceinte: le métal le plus précieux, le cédait encore à la beauté du travail. Ici un groupe de jeunes amours forgeaient leur flèches redoutables; là, Hercule sous le nom de Rutrem, embellissait la beauté à qui il rendait hommage. [...] Douze portes dans cette enceinte donnaient entrée à autant de salons, où le luxe et la volupté apportaient à chaque pas mille désirs à satisfaire: dans ces nouvelles demeures, on voyait des bains d'une élégance et d'un travail exquis. C'était dans ces lieux qu'Aurengzeb trouvait sa favorite, et plusieurs de ses compagnes, qui, après l'avoir mis au bain, le massait, en plusieurs manières. [...] L'oeil du possesseur y trouvait toujours une allusion à ses désirs. On y voyait des coussins d'une richesse étonnante; des lambris d'un or pur et bien poli, remplaçaient les glaces et réfléchissaient sans cesse des objets séduisants; on y admirait l'Amour sous mille formes différentes, et tous les plaisirs s'y répétaient pour le bonheur du maître. (pp. 58-61)

On trouve dans cette description tous les éléments du confort oriental: l'abondance, la richesse et la douceur de vivre y prédominent. Bien sûr, c'est le sultan -- l'homme -- qui se complaît dans ce décor: la femme a encore le rôle d'esclave des plaisirs masculins, prête à le servir.

L'exotisme est surtout pour l'homme, qui voit ses désirs satisfaits et la nature lui obéir. Dans la scène suivante, un médecin propose ce remède au jeune héros, libertin dont le corps et les nerfs sont à bout. Le rêve masculin y est particulièrement soigné:

Tous les matins, quelques minutes avant le moment ordinaire de votre réveil, une musique douce,

agréable, commencera à préparer vos sens à recevoir les émotions dont vous avez besoin. Quand après plusieurs fois levé et abaissé mollement votre paupière, vous sentirez que les pavots du sommeil commencent à vous quitter, vous donnerez le signal pour que l'on fasse entrer dans votre chambre des femmes charmantes, vêtues comme des Nymphes, qui, en dansant au son de cette musique mélodieuse, dont les sons commenceront à se renforcer, viendront avec des fleurs et des parfums les répandre autour de vous. Le son flatteur de cette musique, les danses tendres et voluptueuses de ces femmes, leur beauté, leurs charmes animés par l'ardeur de vous plaire, l'expression de feu qui sera dans leurs yeux; toutes ces choses réunies vont sans doute donner à vos sens un ébranlement qui bientôt vous conduira à une guérison radicale. (Jean Maucombe, Nitophar, pp. 25-27 [114])

Ce "remède" repose sur la nonchalance voluptueuse de l'Orient, de l'image que l'on a de l'Orient. Les femmes, comme dans le passage tiré des Journées mogoles de Butel-Dumont [68], entourent l'homme de ses soins. Il est au milieu de toutes les attentions.

La femme dans ces décors orientaux est consacrée au plaisir, celui de son "sultan". L'Odalisque [42] fait l'apologie de certaines mœurs orientales en énonçant clairement ce que les autres romans ne faisaient que suggérer:

Les femmes en Turquie n'ont aucune distraction, telle qu'elle puisse être: elles ne pensent, ne doivent penser et ne peuvent être occupées que de l'amour.

Dans tous les pays du monde la religion produit une dissipation; chez tous les Turcs, encore plus dans le sérail, on ne leur dit pas autre chose, sinon qu'elles ont été créées pour les plaisirs des Musulmans: elles ne peuvent donc être occupées que du désir de les mériter, et que de l'envie de les conserver quand elles sont parvenues

au comble de tous leurs vœux. (pp. 10-11)⁵²

Ce type de récit possède toutes les composantes d'un roman centré uniquement sur le divertissement du lecteur et pourtant, malgré les apparences, le roman galant oriental ne confond pas toujours légèreté et futilité: il joue avec le merveilleux, le comique et l'ironie pour échapper à la réalité, mais cet "éloignement" est une manière de cacher une mordante critique des mœurs, et derrière l'humour et la fantaisie, le récit affiche sa pugnacité. Toutes les descriptions, toutes les intrigues ont une fonction qui dépasse le niveau de l'immédiate satisfaction des sens. Dès le début, il est clair que cette promenade orientale n'est pas seulement destinée à jeter le lecteur dans un exotisme gratuit. L'ironie est l'arme favorite de ces romans et contes, profondément marqués de l'influence de Voltaire, au point qu'ils perdent un peu de leur originalité. Tous les sujets classiques sont débattus et deviennent redondants. On y parle entre autre de la bataille qui oppose les défenseurs de la musique "babylonienne" -- monotone, sans passion -- et "égyptienne" -- simple, mais animée et passionnée -- qui configure le conflit entre les musiques française et italienne

52. Ce roman souligne la supériorité de ces femmes soumises aux désirs de l'homme, avantage qu'elles possèdent sur les Françaises qui sont moins douces.

qui divisait les salons à cette époque⁵³. Tel est le procédé de critique indirecte qui sera multiplié à volonté et dont la cible est bien évidemment la société française contemporaine.

Les premiers visés dans la plupart de ces romans galants orientaux, à part les nobles et les moeurs nobiliaires, sont les femmes. Ces attaques frappent par leurs répétitions et leur insistance. Nous avons vu dans les passages tirés des Journées mogoles [68], de Nitophar [114] et de l'Odalisque [42] que la femme reste avant tout le symbole de la volupté, et que le conte oriental galant ne pourrait se passer d'elle malgré qu'elle devienne la cible de l'ironie qui parcourt ces récits. Sur les douze romans orientaux⁵⁴, pratiquement tous vont s'attaquer à la femme; certains vont lui opposer une image de femme idéale (simple, naturelle) et finir sur une note optimiste; les autres seront forcés de conclure que, faute de trouver la femme idéale, il faudra se contenter de la moins pire. La misogynie est très courante et s'affirme ouvertement, particulièrement dans Misogug ou les Femmes comme

53. In Nitophar [114], p. 30 et suivantes. Le terrain privilégié des critiques de moeurs dans ces romans est la noblesse et une certaine décadence ou absence de conduite. Je laisserai de côté cet aspect pour le traiter un peu plus tard.

54. Ces romans sont: Tant mieux pour elle (Voisenon) [153], Le Pythagore moderne [49], L'Odalisque [42], Fo-ka ou les Métamorphoses (P. Baret) [61], Alzarac ou la nécessité d'être inconstant (M. de Puisieux) [133], Les Equipées de l'Amour [24], L'Aventurier chinois [10], Les Journées mogoles (Butel Dumont) [68], Nitophar (J. Maucombe) [114] et Mizogug (Cubières-Palmezeaux) [77].

elles sont de Cubières-Palmezeaux [77]. D'un côté le narrateur peint les femmes avec les couleurs du plaisir, marquant sa préférence pour les femmes naturelles mais sensuelles:

Loin de ressembler à cette perfide Zallaté [la coquette], dont les rigueurs étaient si funestes à ses amants, la belle Thamésis [son contraire] rendaient les siens heureux, et si elle les exposait à perdre la vie, ce n'était que dans ses bras et d'un excès de plaisir. (p. 119)

Le héros s'abandonne à elle, sans néanmoins y gagner le bonheur infini qu'il recherchait. Par contre les remarques moins flatteuses abondent jusqu'à ce que le héros trouve la femme qui lui convienne. La galerie de portraits comprend la dévote, la femme savante, la coquette, la bourgeoise, toutes étant affublées de leurs défauts. Il finit par découvrir la femme idéale -- tendre, naturelle -- qui pourtant le trompera après trois ans de mariage. La morale voltairienne du jeune homme désabusé résume la philosophie de cet ouvrage; il comprend la leçon et revient auprès de sa femme en se disant que nul n'est parfait:

Elle a eu un moment d'erreur; mais les femmes sont-elles des divinités pour ne jamais commettre de fautes? N'ont-elles pas, comme nous, des sens qui les égarent, des passions qui les tyrannisent, et un coeur qui les fait succomber? [...] N'oubliez jamais enfin que les femmes sont de jolis papillons qu'on ne peut retenir qu'avec des filets de soie. (idem, pp. 221-222)

L'intention moralisatrice et ironisante ramène le lecteur à des préoccupations bien contemporaines à son époque. L'éloignement que procure la mise en scène orientale n'est que

passager et très superficiel. L'espace galant se réduit à la seule critique de mœurs, et le voile exotique est vite déchiré et laisse apparaître les vraies intentions de l'auteur. Les traits et les réflexions dépeints sous des couleurs orientales sont directement assimilables à la réalité quotidienne: le roman oriental, qui est allégorique par jeu libertaire et pour mieux se plonger dans la galanterie, n'est en fait qu'une simple transposition dans une autre réalité du roman de mœurs qui se développe à cette époque.

La galanterie et la critique de mœurs

Frédéric Green donne une définition du roman de mœurs:

On entend évidemment par le terme "roman de mœurs" un roman qui consacre une grande partie de ses pages à des tableaux de la manière de vivre, d'agir et de penser qui est particulière à certaines catégories de la société.⁵⁵

Nous ne pouvons pas parler de romans de mœurs à proprement parler quand nous évoquons la plupart des romans galants, puisqu'ils ne se conforment au genre que par des côtés secondaires et que l'influence satirique distord bien des points de vue. C'est pourtant la caractéristique essentielle de la motivation et du développement érotique de certains ouvrages qui ont été influencés par la direction qu'a prise le genre

55. In La Peinture des mœurs de la bonne société dans le roman français de 1715 à 1761. Paris: PUF, 1924, pp. 1-2.

romanesque à cette époque⁵⁶. Les intentions sont clairement énoncées dès le début et se vérifient dans le courant de l'intrigue. Ainsi l'auteur de Lucette ou les Progrès du libertinage [44] défend sa position dans la préface:

Un roman doit avoir pour but de peindre des ridicules, de tracer le tableau de son siècle. Il faut qu'en le lisant on y reconnaisse ses usages, ses vices, alors il deviendra agréable, utile. (in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle II, p. 275)

Le milieu de prédilection que dépeint les romans galants orientaux est la noblesse. Celle-ci semble symboliser le plus le style de vie que ces romanciers essaient de reproduire (luxue, abondance, loisir, plaisirs et même décadence). C'est aussi sur eux que le roman galant de moeurs centre son attention⁵⁷. Les ouvrages galants ne font ici que suivre le

56. Philip Stewart, dans Le Masque et la parole [298] souligne la prolifération des tableaux de moeurs et le désir qu'ont ces auteurs de préférer de plus en plus des "sujets contemporains" à tout autre (pp. 19-20).

57. C'était également le milieu qu'avait choisi le peindre les romanciers d'avant 1760, comme le précise Frédérick Green: "Pendant les premiers soixante ans toutefois, on peut dire que le romancier n'admet dans ses pages que les gens de bonne société, de condition comme on disait." (op. cit. p. 5). Warren Roberts rattache ce fait à la tradition: "The lovers in these novels [from 1740 to 1760] were aristocratic, as were most of the authors. The "roman érotique" was aristocratic in another sense: it retained much of the technical apparatus of the Seventeenth-Century "nouvelle", which depicted the life of the nobility, belonging to the serious category of literature, appealed to an elitist audience that took pride in its own refined taste and elevated existence." (in "Hedonism in Eighteenth-Century Literature and Painting". Symposium XXX (1976), p. 44 [284]. Mais bien que cette remarque s'applique encore au roman galant après 1760, les portes s'ouvrent -- timidement -- pour les autres milieux.

flot romanesque, car les nobles ont servi de modèle et d'inspiration au roman depuis ses origines. Pourtant le facteur essentiel se trouve dans l'essence même de la galanterie: le libertinage demeure l'apanage d'une classe sociale particulière même si cette dernière n'en conserve pas toujours l'exclusivité. Le libertinage comme jeu (où la séduction et le pouvoir sont souvent plus accentués que le comportement sexuel) est amplement décrit dans le corpus galant⁵⁸. Les libertins -- qu'ils soient roués ou petits-maîtres, au masculin ou au féminin -- sont pris comme cibles par les romanciers et leurs systèmes sont disséqués avant d'être ridiculisés. La constante est que lorsqu'un roman de moeurs s'attaque au libertinage, nous savons d'emblée que ses personnages principaux seront aristocrates⁵⁹. Le roman galant de moeurs est certainement le roman de la noblesse.

L'ironie

Le monde de la galanterie est devenu le domaine privi-

58. Cette interprétation du libertinage n'est évidemment pas séparée de sa composante sexuelle: le moteur du libertinage est la récompense sexuelle, sauf peut-être pour les maîtres séducteurs qui néanmoins apprécient autant le combat que la chute.

59. Il existe bien sûr des exceptions, rassemblés par la même inspiration: il s'agit des romans de moeurs mettant en scène des membres du clergé ou des ordres religieux, ainsi que des courtisanes ou des prostituées. Les romans qui se complaisent dans l'atmosphère érotique sont plus des romans du plaisir que de moeurs sauf quand il faut condamner les excès et les hypocrites.

légié des romanciers moralistes du fait qu'il constitue un comportement nuisible à la société. Pour eux, ce mal est né à la cour et les libertins sont nobles⁶⁰. Du point de vue structurel, le roman galant de mœurs est un roman dont le but est la représentation des menées de ces personnages dans la société; les composantes principales, quelle que soit l'intrigue du roman, en sont les portraits et les situations où l'auteur tente de reproduire les traits caractéristiques des modèles visés. Le roman galant de mœurs ne se sépare pas de son ton partial puisqu'il ne se présente pas simplement comme une galerie de portraits: ses intentions sont plus vindicatives et plus "pédagogiques". Deux accents seront employés dans cet effort de démonstration: l'ironie et le dénigrement en vue de faire triompher la morale.

60. Pour Henri Coulet, puisque le libertinage est en vérité l'essence même de la société mondaine, il s'agirait moins pour l'écrivain de séparer le libertinage du "monde" dans le but de condamner l'un et de sauvegarder l'autre, que de les faire fonctionner ensemble, au milieu de leurs confrontations. Il écrit: "Ainsi la plupart du temps le libertinage et le monde sont dissociés, ou bien les libertins forment au sein du monde, fait pour les honnêtes gens et par eux, une secte dangereuse et séduisante, mais falsificatrice, ou bien enfin le monde est renié comme entièrement voué au libertinage. Nous pensons au contraire que les peintres les plus profonds de la mondanité sont ceux qui ont montré le libertinage comme essentiel au monde, la perversité et l'"honnêteté" la plus estimable comme réciproquement conditionnée l'une par l'autre, aspects solidaires et complémentaires d'un seul et même ordre de valeurs, d'une même structure sociale." "Monde et libertinage dans le roman du XVIIIe siècle", Literatur geschichte als geschichtlicher Aufrag, p. 179 [200].

Dans cette intention condamnatrice se trouve un autre point de convergence entre le roman érotique et sentimental: le désir de corriger et de transformer une classe socialement malade⁶¹. Ces romans galants de moeurs se rapprochent également des romans pamphlétaires auxquels ils empruntent les armes, mais dans un style plus nuancé et plus dramatique. Un roman très peu original en lui-même, Les Aventures d'un provincial, nouvelle parisienne [7], semble résumer parfaitement l'ambition de ce type d'ouvrages et établit leur ligne de conduite. La préface commence ainsi:

Dans la première [partie] l'auteur a eu en vue de critiquer nos moeurs, et au lieu de le faire par raisonnements, il a choisi un cadre plus heureux et plus agréable. Il a mis un jeune provincial aux prises avec des jeunes gens de qualité, ou du moins en ayant les allures, bien fous, bien libertins, avec ce qu'on nomme enfin des "roués", qui lui gâtent l'esprit, lui corrompent le coeur, le ruinent et l'abandonnent. Suivant diverses circonstances, l'auteur a trouvé moyen de parler de nos vices les plus à la mode, il en est même, qui malheureusement ne sont que trop communs, contre

61. Warren Roberts met en parallèle les deux styles romanesques afin de voir lequel a été plus efficace dans la réalisation de ce but réformateur. Il écrit: "The truth is, condemnations of aristocratic life were far more scathing in the erotic than in the moralistic convention, and further, the call for reform came more strongly from the former. The society described in the erotic work was artificial, degenerate, and morally diseased. Thus, it was necessary to destroy the entire social and political order to make possible the creation of a new, moral, world. While the moralistic convention held consistently to a traditional orientation, the erotic convention broke from tradition and, as it worked out its own inner logic, rejected everything tied to the past." (In Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting, p. 145 [285]).

lesquels il est le premier, qui ose élever la voix pour en faire sentir les dangers et les abus; tantôt il les poursuit avec les armes du ridicule, d'autres fois il montre avec chaleur quels en sont les suites funestes, pour un jeune homme honnête et vertueux, mais faible et sans expérience, qui peu à peu se laisse entraîner au torrent. (pp. I-II, je souligne)

Les "vices" dont il parle sont évidemment la course effrénée vers les plaisirs et l'apprentissage du libertinage.

Comme je l'ai dit précédemment, grand nombre de récits galants se trouveront des excuses afin de présenter des descriptions libres: le tableau des mœurs en est une d'importance. Les Mémoires de madame la duchesse de Mosheim de Jean Luchet [107] prétend n'être écrit que pour la peinture des mœurs, mais nous dégageons des touches d'ironies quand il défend son style:

Un écrivain qui a beaucoup d'esprit et qui a fait de très jolis romans, nous a conseillé de ne plus présenter au public des tableaux si libres. Il a raison. Les hommes de ce siècle ont assurément droit d'être difficiles. Leurs mœurs sont si épurées! (p. 6)

Les romans qui se livrent à ce type de dénonciation mettent en scène une galanterie moins érotique que provocatrice, et les tableaux libres sont assez "innocents", car ils suppriment toutes les descriptions sexuelles détaillées. L'action galante se limite à l'évocation des erreurs d'un jeune homme ou d'une jeune fille dans un monde frivole.

Certains auteurs ont conçu leur ouvrage comme une attaque sans merci dirigée contre les "méchants". L'intrigue, quand

elle existe, n'a pour tout but que de condamner. François Chevrier l'indique dans Le Colporteur [72]:

Je m'appliquerai à déclarer une guerre ouverte aux vices, aux ridicules et aux mauvais ouvrages, en observant de ne parler des Moeurs que de ceux qui sont connus pour n'en avoir plus. (p. 9)

Nous trouvons des séries de portraits dans ce type de roman galant qui dépassent les paramètres descriptifs des personnages. Ces portraits sont en soi des indications des motifs de l'auteur. Il y a la vieille coquette, la dévote, la femme naïve et trompée, le petit-maître et son homologue féminin et tant d'autres. Le Colporteur [72] tente une attaque plus directe en s'offrant comme un roman à clés. Les autres se cantonnent aux stéréotypes et sont répétitifs par nature. La marquise, dans Le Colporteur [72] n'est pas épargnée:

[...] c'était une de ces femmes qui ne pouvant plus compter sur leurs appas altérés par le temps et par les plaisirs, se font un mérite de leur fortune, et qu'elles réparent avec leur argent les désordres des années. (p. 16)

Voici un procédé qui se répète constamment: le portrait amène très vite la généralisation. La présence d'un abbé à la toilette d'une dame est immédiatement suivie d'un commentaire:

[...] si l'on peut donner le nom d'abbé à cet essaim d'inutiles, qui, sans en avoir le droit, ont adopté par fantaisie un habit que leur conduite déshonore. (L'Aventure du bal, p. 5 [6])

Les portraits défilent et raillent les côtés ridicules de ces personnages falots et inconsistants, regroupant les manières et les signes distinctifs de ces catégories en des portraits

collectifs.

Cependant aux yeux des romanciers c'est la galanterie en action qui retient leur attention: l'ironie se dessine mieux à travers les scènes de séduction et les dialogues. Marie Kéralio dans Les Succès d'un fat [100] esquisse son tableau des mœurs dans les dialogues échangés entre ses personnages. Elle reproduit le ballet du grand monde dans les sujets de conversation, grâce aux idées exposées au cours de ces échanges. Chaque personnage s'étiquette de la sorte pour que le lecteur puisse l'identifier et formuler un jugement. Dans de nombreux romans, les conversations deviennent le centre d'intérêt et prennent la place des événements en faisant avancer l'action. Ces échanges verbaux, dans leur forme extrême, se transforment quelquefois en de longs monologues ou en dissertations.

Pendant la mise en scène, tous les moments propices à la galanterie sont passés au crible; parmi ceux-ci, nous retrouvons la visite du prétendant pendant la toilette de la dame, les scènes de badinage mondain, la conquête -- facile ou facilitée -- de la dame ou du jeune homme, les scènes où transpirent la fadeur et le peu de profondeur du caractère de ces personnages. La conduite de chacun est scrutée pour faire transparaître les symptômes du mal que ces auteurs traquent. La question clé est de savoir qui se charge de condamner. L'ironie s'immisce dans le cours du récit en prenant

différentes voix selon les circonstances; Le moyen le plus simple et le plus répandu est la condamnation directe, énoncée d'un ton autoritaire et sentencieux par le narrateur. Il n'y a plus rien à redire une fois que tombe le jugement. Maimieux met en garde ses lecteurs contre les "dangereuses extravagances d'un monde pervers", contre les personnages "corrompus", "artificiels" (idem, p. XXVIII). Ses interventions ne laissent aucun doute sur ses intentions. Le portrait qui suit est typique:

Quant au chevalier, c'est un abîme au-dessus duquel voltigent des feux follets. On voit bien déjà que c'est un esprit faux, un sophiste qui dogmatise dans le mal, qui érige ses travers en grands principes; railleur sans gaieté, persifleur, intriguant roué, dans toute la dignité de ce nouveau titre d'honneur; mais on en soupçonne plus qu'on en découvre. (idem, p. 43, il souligne)

Le narrateur dénonce lui-même les personnages sans laisser le temps au lecteur de tirer ses propres conclusions.

Dans la plupart des cas où le récit est à la troisième personne, le narrateur omniprésent souligne chaque geste et chaque comportement d'une phrase assassine, en ne mâchant pas ses mots. Nougaret est l'un des champions du genre; chacun de ses romans plonge le lecteur dans un jeu où les expressions demandent une interprétation tout à fait contraire à ce qu'elles semblent affirmer. Le lecteur n'est pas du tout surpris puisque les premiers mots du roman le mettent sur la voie. Les personnages principaux ont des adjuvants ou des

opposants qui mettent en relief les valeurs que défend l'auteur. Les romans se réduisent parfois à une simplification dichotomique du monde qui se divisera entre "bons" et "mauvais". Dans Les Succès d'un fat [100], les oppositions sont constantes entre le comte, libertin qui accumule tous les vices liés à son rôle, et le duc qui se présente comme un esprit juste, élevé et sensible. Toutes les actions de l'un sont jugées par rapport à celles de l'autre. Le dénouement prouve l'existence d'un ordre divin qui punit les méchants et récompense les vertueux⁶².

Le lecteur ne doit pas faire beaucoup d'efforts pour savoir le côté qu'il est censé choisir, même quand le roman semble ne prendre ouvertement aucun parti au début et présenter les deux attitudes en les justifiant par des arguments solides de part et d'autre⁶³. Les personnages eux-mêmes, par un procédé grossier, remettent en question leurs systèmes dans le récit sans le savoir. Je laisse la parole au fat qui jette le discrédit sur lui-même et sur ses semblables

62. Je pourrais faire une liste de toutes les fins possibles des romans galants de moeurs, mais ce tableau ne ferait que souligner l'aspect banal de ce type de dénouement qui repose presque intégralement sur une décision faite par une écriture toute puissante, maîtresse incontestée des destinées des personnages.

63. Quelques romans se prêtent à ce genre de jeu, par exemple Les Faiblesses d'une jolie femme de Nougaret [125], ou Rosalie ou le Triomphe de l'inconstance [54]. Dans ce dernier, les libertins prouvent leur point de vue mais la fin montrent la supériorité de la sagesse sur leurs préceptes.

alors qu'il fait l'apologie de son "savoir-faire":

Il n'y a pas à Paris une femme du bel air, dont on ne retrouve le nom sur ma liste: ces femmes corrompues, il est vrai, aussi connues par leur déshonneur que par leurs propres noms, avaient appartenu à beaucoup d'autres avant d'être à moi; mais si je ne dois pas me flatter d'avoir possédé leur coeur, c'est que nous ne chercherons pas ordinairement pour nos affaires, celles qui ne se décident que d'après cette chimère. (Les Succès d'un fat, p. 32 [100])

Il ne fait pas un portrait très flatteur de l'art de la séduction et du pouvoir du libertin. Présenté sous ses couleurs les moins brillantes, ce libertin se contente de conquêtes faciles et masque ses échecs par la médisance. Il tire grand honneur de ses défauts (étourderie, impertinence, indiscretion).

D'autres fois le roman galant, qui cherche à faire pencher son lecteur du côté de la vertu utilise l'anecdote comique comme d'un exemple tout en renversant l'objectif de celle-ci: il prouve ainsi le ridicule des personnages qui se mettent dans des situations desquelles le lecteur ne peut que rire. Nougaret dans Les Passions des différents âges [130] ("Le Vieillard") se moque du vieux galant amoureux à travers les personnages qui l'ont berné. Il se rend ridicule par ses assiduités (il perd sa perruque en baisant la main de la jeune fille, révélant sa calvitie). Quant à la jeune femme, elle veut céder enfin surtout pour se débarrasser de lui. Il se prépare et prend "force pistaches pour être à l'abri de tout

accident" (p. 62). La scène qui suit marquera la fin de sa carrière de séducteur. Les détails de sa défaite remplacent ici les élans du plaisir qui prenaient tant de place dans les scènes galantes. La femme prend l'initiative et lui révèle quelques "appâts", il devient entreprenant, téméraire et:

[...] bientôt l'on n'eut plus la force de lui résister. Un autre que le baron se serait enivré de plaisirs; mais il s'opposa lui-même à sa félicité. Les secrets de l'art le trahirent; le peu de courage qui le remplissait d'espérance disparut entièrement. Accablé du revers qui l'anéantissait, le pauvre baron implorait encore un dieu qu'il avait trop servi autrefois, quand la marquise acheva de le confondre. (op. cit. p. 64)

La galanterie n'a aucune chance quand elle est prise pour cible par les moralistes. Elle anime le récit, et bien que certains tableaux marquent la complaisance descriptive de l'auteur, elle sera néanmoins sabrée par les remarques incisives et par l'ironie qui structurent le récit. Or, malgré l'ironie qui défigure la galanterie, le roman est envahi par la présence de ces libertins qui deviennent le point focal de l'histoire, au point que le genre romanesque tout entier dépende de cet atout pour faire nouer ses intrigues.

La carrière des libertins

Pour être un homme à bonnes fortunes, il ne faut ni mérite ni agréments: il ne faut que s'afficher pour un illustre dans cette carrière. Il ne suffit pas de faire une conquête bruyante, il faut encore les multiplier. (Dantu, Mémoires historiques et galans de l'Académie de ces dames [78])

Les séducteurs

Le roman galant de moeurs prétend expliquer la genèse du libertinage, mais alors que l'on attend des causes, on ne trouve que des excuses. De nombreux libertins embrassent cette "carrière" presque malgré eux, par faiblesse et parce qu'ils sont entraînés par les circonstances⁶⁴. Les débordements qui sont caractéristiques du libertinage trouvent leurs sources dans la vanité et la futilité qui règnent dans le monde oisif de la cour⁶⁵. La société est souvent dépeinte

64. Les titres parlent quelquefois d'eux-mêmes et exposent la trame du roman (Le Vice et la faiblesse de James Rutledge [142] ou Les Faiblesses d'une jolie femme de Pierre Nougaret [125]). L'un des romans d'Andréa de Nerciat s'intitule avec une pointe d'ironie Montrose ou le Libertin par fatalité (1792).

65. On ne résiste pas beaucoup ou pas longtemps dans cet environnement galant soulignent tous ces chroniqueurs des moeurs de la cour. Une phrase prise au hasard pourrait représenter l'état d'esprit dépeint dans ces romans: "Une femme lui plaisait-elle? il le lui disait; elle l'écoutait, répondait favorablement: Alzarac lui donnait une fête qui finissait toujours heureusement pour lui." (Madeleine de puisieux, Alzarac ou La Nécessité d'être inconstant, p. 3 [133]).

comme un tourbillon à cause de la variété et à cause de la force avec laquelle elle manipule ses membres. C'est elle que la jeune femme accuse lorsqu'elle raconte les faits de sa jeunesse et donne les raisons de son déshonneur. On accuse même les femmes d'être responsables de la conduite des hommes. Rutledge affirme qu'il s'agit en fait d'une vengeance contre celles-ci:

Mais comme il est vrai que ces messieurs ne sont décidément des roués, que par représailles; et comme il l'est, généralement presque, que beaucoup d'étourdis le sont seulement par imitation et par ton, comme on est ici tout dans un certain ordre. (Le Vice et la faiblesse, p. 201 [142], il souligne)

La critique n'est souvent que superficielle (comme dans les Mémoires de Victoire de Delacroix [79]) mais elle se base sur des éléments archi-connus et rabâchés. Les romans orientaux montrent que la galanterie règle la conduite de chacun (Nitophar [114], Alzarac [133]). Les personnages ne peuvent échapper à leur destin; dans l'exemple suivant, le libertinage se traduit par l'inconstance et le personnage est emporté par le courant:

L'inconstance était la monnaie dont on se servait en amour, quand je parus au milieu du monde; mon coeur eût voulu payer autrement, mais il aurait été dupe. Un siècle semillant ne produit que des amourettes.

D'ailleurs, je pensais qu'on honorait plus les femmes en les courtisant toutes qu'en n'en aimant qu'une seule à l'exclusion des autres. (L'Année galante, p. 130 [3], je souligne)

Pour briller, le héros est obligé de suivre le rythme qui

lui est imposé, jusqu'à la mort (L'Année galante).

Même si ces personnages ont le sentiment de mal faire, la rébellion est souvent de courte durée, comme l'explique ce jeune marquis:

J'essayai de me soustraire [aux règles galantes de la société] pour passer dans les mains de la philosophie; mais elle me paraissait trop raisonnable pour en faire ma maîtresse et trop exigeante pour être ma femme. (idem, p. 133)

Les romans marquent souvent ces va-et-vient entre l'acte et le jugement condamnant l'acte, le libertinage et le repentir. Le libertin peint dans Les Malheurs de l'inconstance de Dorat [83] avoue être désabusé par le monde; il déclare être conscient des travers de la voie qu'il a choisie, mais défend sa décision:

[Ces hommes brillants] que l'on croit superficiels, qui arrivent à tout, en se jouant de tout, persiflent les moralistes qui les ennuiant, les femmes qui les adorent, et jusqu'au ministère qui les récompense. [...] A quoi bon se hérissier d'une morale infructueuse quand tous les agréments de la vie sont le résultat d'une utile frivolité. Qu'a-t-on à faire dans une Monarchie? Le gouvernement se charge de tout. Les lois veillent, la machine va, les politiques se rengorgent; notre sagesse à nous est de rire de leurs calculs, et d'en profiter. (Deuxième partie, lettre 8, pp. 44-45)

Ce libertin révèle le malaise social et politique qui a provoqué son sentiment d'inutilité et de lassitude. Le libertinage dans ce cas est une réaction avec les armes qu'on lui a laissées.

Comme on le voit, le libertinage n'est pas toujours l'art

maîtrisé par d'habiles roués, des stratèges de la trempe de Mme de Merteuil ou du comte de Valmont. Marie-Hélène Huet montre le rôle passif du petit-maître et conclut que "les apprentis libertins, en effet, n'ont rien de Don Juan; il ne s'agit pas de conquérir mais de céder seulement [...]"⁶⁶. A ce point, ce héros est plus assimilable à une marionnette se pliant à la volonté de forces le dépassant et qu'il est loin de comprendre. Cette impression est particulièrement renforcée dans Les Méprises de Nougaret [128], roman dans lequel le libertin est ballotté d'aventures en aventures (ou pour être plus précis, d'erreurs en situations tragiques) à cause de sa faiblesse et de son peu de consistance. Le narrateur prend bien soin chaque fois de noter d'où vient cette influence (néfaste ici): la société et des amis se partageront la responsabilité de sa chute.

Les innombrables portraits de libertins appuient les traits efféminés du séducteur de salon. Le narrateur du Compère Mathieu [85] pénètre dans l'arrière-scène pour assister à la toilette du petit-maître:

[Le compère Mathieu] trouve le marquis occupé à se noircir les sourcils, à mettre son rouge et à se parfumer les aisselles et les génitoires: cette

66. In "Romans libertins et réaction aristocratique", Dix-huitième siècle 6 (1974), p. 132 [239]. Pierre Fauchery montre lui aussi que la plupart des libertins font preuve de peu de subtilité et qu'il y a en définitive très peu de "vrais" roués (in La Condition féminine..., pp. 252 et suivantes [221]).

besogne étant finie, son valet de chambre lui chaussa une paire de souliers à talons rouges [...]; il acheva de l'habiller, il lui ceignit une épée, dont la lame était en buis, pour que son poids fatiguât moins, et puis s'en alla. Lorsque le compère et le marquis furent seuls, ce dernier se jeta sur un fauteuil, se mit à mâcher quelques pastilles, prit de trois sortes de tabac dans la même tabatière, toussa d'un petit ton enfantin, se moucha d'un mouchoir de soie blanche, s'essuya avec un autre couleur de rose, se leva, se mira, se rengorgea, fit une pirouette sur le talon [...]. (p. 50)

Les traits et les actions de ce petit-maître sont grossis jusqu'à devenir une caricature. De toute évidence, les succès dont les libertins se glorifient perdent de leur éclat après avoir été représentés de la sorte. De plus ils sont loin d'être l'idéal viril, comme le suggère le passage suivant:

[...] plus d'un petit-maître, nazillant quelques méchants vaudevilles, courait aux rendez-vous que lui avait donnés une prude à prétention. Il l'abordait avec cette élégance digne d'orner les fastes de l'Histoire, l'entretenait de jolis riens, papillonnait avec gentillesse, parlait de son amour avec l'esprit le plus lumineux, promettait cent merveilles, volaient mille faveurs minutieuses, et tout prêt d'arriver au bonheur suprême, avait des vapeurs, et laissait son amante éplorée accablée de son impuissance. (L'Aventurier chinois, pp. 60-61 [10])

La séducteur impuissant entame une danse dont le rythme demeure conventionnel puisqu'il est reproduit assez souvent.

Les règles du jeu sont énoncées ouvertement, par les amants, comme faisant partie du contrat qui les lie, contrat dont les termes leur sont dictés. Le bon ton ne rime pas avec constance, surtout quand le regard des autres est posé sur le

couple. La rupture appartient au rite de la galanterie, comme le fait remarquer une femme du monde dans ce billet:

Il y a plus de deux mois que nous nous aimons, mon cher colonel. Mon coeur me dit que c'est bien peu; mais vous connaissez déjà le monde; on m'a vu avec plaisir me charger de vous; croyez qu'on me soupçonnerait une âme intéressée, si je vous gardais plus longtemps. Notre liaison, qui semblerait pillée de quelque vieux roman, serait persiflée partout; et dans le fond ce serait un mariage que cela. Je vous avertis que ce serait me sacrifier et vous perdre vous-même dans le monde. Vous deviendriez un homme vraiment effrayant, je dis effrayant. En vous prenant, on aurait peur de vous épouser. Adieu. Aimez-moi toujours; mais quittez-moi...: ou quittons-nous. Je vous aime trop, pour vous garder plus longtemps. (Imbert, Les Deux frères, pp. 58-59 [96])⁶⁷

La réputation de séducteur du jeune homme serait ruinée si elle ne prenait pas l'initiative de rompre. Ce passage montre clairement que le libertinage n'est pas un acte volontaire et que le rôle du séducteur se réduit à faire la cour à une femme

67. Voici une autre lettre de rupture, écrite également par une femme:

"Monsieur,
Mais vous connaissez guère les usages du monde. Voilà six mois que nous sommes ensemble: en vérité, c'est trop. Savez-vous que rien n'est plus sot que de faire l'amour si longtemps et à la même femme; je veux vous épargner ce ridicule affreux. Plusieurs hommes vous demandent poliment leur tour, et vous faites semblant de ne pas les entendre! Cela devient criant. Voulez-vous être un fléau dans la société?" (Nicolas Barthe, La Jolie femme ou La Femme du jour, tome 2, p. 72 [62]).

Les principes qui définissent la conduite de chacun sont identiques à la lettre citée auparavant, le vocabulaire l'est aussi.

consentante dont la chute est programmée d'avance⁶⁸. Ce qui était un amusement chez Crébillon-fils⁶⁹ devient un devoir, état d'esprit que le roman galant de moeurs souligne constamment:

Personne n'ignore qu'enfin la mode a prévalu, et que ce qui n'était, dans le commencement, que goût, caprice, ou fantaisie, est devenu aujourd'hui obligation et devoir; on sait enfin qu'une dame de premier rang passerait pour une imbécile, si elle voulait résister à la tentation, d'ailleurs bien délicate, de se venger des infidélités d'un mari, et si elle ne le payait de la même monnaie. (François Bernard, La Gazette de Cythère, p. 61 [66])

Cette manière de vivre est érigée en système simplement parce que ces personnages récitent la même leçon à qui veut les écouter.

La faiblesse des uns est de nouveau exploitée par les galants qui trouvent parmi les jeunes aspirants à la fois des élèves et des victimes. Lorsque l'élève est du sexe opposé, l'initiation verbale s'accompagne d'une mise en pratique des préceptes inculqués. Les personnages qui s'offrent en exemples sont légions, mais semblent tous sortis du même moule, car leurs leçons se ressemblent assez. Le schéma est

68. La tactique du séducteur se réduit à profiter du "moment": "Tout annonçait au chevalier combien il était aimé; il prévoyait qu'une légère attaque le rendrait victorieux, lui ferait cueillir une rose qui ne dure qu'un printemps." (Nougaret, Les Passions des différents âges, p. 111 [130], je souligne)

69. Voir par exemple la déclaration de Clitandre dans La Nuit et le moment. Paris: Desjonquères, 1983, pp. 24-25.

le pareil chaque fois: à la sortie du couvent, la jeune fille est lancée dans le monde; quant au jeune homme, il doit passer l'épreuve du salon de la galante qui daignera lui ouvrir les portes du libertinage. Sophie est ainsi "conseillée" par sa tante qui veut la lancer dans le monde; elle le lui dit franchement:

Une jolie femme existe pour le plaisir, remplissez votre destination. (La Salle d'Offemont, Histoire de Sophie de Francourt, p. 30 [102])

Les libertins rassemblent les lois de la galanterie⁷⁰ en des discours plus ou moins structurés s'apparentant aux traités contemporains. Les principes sont soit élégamment noyés dans l'intrigue, soit étalés dans une froide énumération. Chaque nouveau libertin ou libertine a son mentor qui lui donne des recommandations basées sur ses expériences.

La carrière du libertin et de la libertine est relativement courte et l'on voit qu'ils ne peuvent vieillir sous peine de devenir la risée de tous (le vieux débauché et la vieille coquette). Passé un certain âge, le libertin se retire de la scène galante, troque sa liberté et son système contre la tranquillité et la durée. Le héros de La Morale des sens [116] est un vieux libertin qui a préféré se fixer que de

70. Ces discours énoncent des thèmes récurrents, tels que l'inconstance, le désir-caprice et la variété; ils exposent les définitions d'une science de la séduction et ses tactiques, l'utilisation de toutes sortes de masques. Tous ces lieux communs entrent à des degrés divers dans la composition des ouvrages galants.

terminer sa vie telle qu'il l'a commencée. Le ton vacille entre la complaisance (bien franche) et le désabusement pendant qu'il cherche à faire le bilan de sa vie.

Le ridicule qui accompagne les libertins dans ces romans ne les empêche pas de s'offrir comme modèle et de présenter des leçons de séduction aux prosélytes. Paradoxalement, ce sont les romans juges du libertinage qui donnent les tableaux les plus complets des systèmes de ces roués. On peut trouver dans Les Malheurs de l'inconstance de Claude Dorat [83] toutes les astuces du séducteur mises en branle par le duc, un "scélérat méthodique" (op. cit. p. VI, il souligne) qui a "érigé le vice en système, la frivolité en principe" (idem, p. V)⁷¹. C'est ainsi que le libertinage-séduction exhibe les mœurs d'une classe sociale particulière parfois en crise. Le libertinage comme débauche touche, quant à lui, toutes les couches de la société, mais sera toutefois bien plus critiqué quand les personnages appartiendront à la noblesse.

"Sous le libertin, le pervers".
(Michel Foucault)

Les débauchés

Les ouvrages qui composent la majeure partie de la

71. Pierre Fauchery expose quelques uns des procédés chers aux libertins dans La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, pp. 252 et suivantes [221]. Il analyse le "conformisme" de leur comportement ou l'absence totale de stratégie.

littérature galante offrent peu d'exemples de ce que Roger Laufer appelle "le libertinage vrai", c'est à dire un libertinage qui "n'est ni bonnes fortunes ni vulgaires coucherries, [mais] la volonté de domination d'autrui"⁷². Au contraire, le libertinage le plus répandu, qu'il s'accompagne ou non de principes théoriques, est synonyme de recherche prononcée des plaisirs. Sous le masque du libertin se révèle l'intention sexuelle et l'appel à la débauche, deux sources d'inspiration dans lesquelles puisera la littérature de mœurs.

Alexandrian a défini le libertin comme celui "qui veut corser ses plaisirs par des aventures extraordinaires" pour peut-être les distinguer des jouisseurs qui cherchent seulement à satisfaire des besoins physiques⁷³. La majorité des libertins dans les romans galants n'atteignent jamais la dimension mythique ou "héroïque" qu'Alexandrian a dépeinte dans son livre, en pensant particulièrement à Lovelace, à Valmont et à Mme de Merteuil. Les libertins ne sont pas tous des tacticiens de la séduction. Ils deviennent alors des

72. In Style Rococo, Style des Lumières, p. 139 [254]. Jean-Jacques Salomon décrit lui aussi un libertin idéalisé qui ne correspond pas au portrait qui s'est le plus répandu au XVIII^e siècle. Il écrit: "Sensuel, [le libertin] ne l'est pas du tout, et s'il veut toucher, ce n'est pas le corps, mais l'âme", in "Liberté et libertinage" (Les Temps modernes 5 (1949), p. 56 [291]).

73. In Les Libérateurs de l'amour, p. 16 [185].

"débauchés" sans système: leur motivation est surtout de suivre le courant (le libertinage est une mode pour l'entourage mondain) et leur propre satisfaction, usant de tous les artifices et moyens pour y arriver.

Le roman galant de moeurs est enclin à réduire le libertin à son essence néfaste: il aurait une influence des plus tragiques sur le destin de la jeunesse et sur l'avenir de la société⁷⁴. L'ironie, la condamnation marquent les romans de leur cachet. Les portraits se font de plus en plus noirs, et les effets négatifs effacent les images sensuelles que les tableaux galants avaient laissées sur le lecteur. Les adjectifs péjoratifs remplacent l'ironie du début. On reprochait auparavant à ces libertins surtout leur légèreté, leurs ridicules, et on leur donne à présent la responsabilité de la décadence de la société et du déshonneur des familles. Il va de soi que cette progression vers une image plus noire du libertinage trouvera ses défenseurs dans les romans qui se situent aux limites de la galanterie⁷⁵. Ces romans ne sont pas encore classés dans la catégorie des romans "sentimentaux"

74. Quelques romans démontrent l'effet désastreux que pourrait avoir le libertinage pour les familles et développe les conséquences de la prolifération d'enfants illégitimes au sein de la société.

75. J'aimerais rappeler que même les romans assez critiques des moeurs relâchées de la société ne condamnent pas totalement le plaisir et donneront un tableau séduisant des plaisirs sexuels.

ou "moraux", mais ils s'en rapprochent beaucoup.

Plusieurs romans s'emballeront jusqu'au point de devenir un enchaînement continuuel de malheurs et de tragédies. Les Succès d'un fat [100] se termine par une cascade d'événements funestes. Le séducteur tente de convaincre la femme de son ami (parti à la guerre) de céder à ses demandes et ne peut totalement réussir. Il finit par la violer quand elle tombe évanouie et se casse un bras. A la suite de cette action, qui est publiée dans le monde, comme la règle le veut, l'ami qui aimait profondément sa femme meurt; elle le suit dans la tombe après avoir été chassée par la famille du jeune homme et après avoir fait une fausse couche. Ce n'est pas tout: Le frère de la jeune femme est enfermé parce qu'il voulait la venger; sa mère meurt également. Le fat devient un scélérat, qui, par sa noirceur, s'éloigne considérablement du libertin en quête de bonnes fortunes et des plaisirs.

Le libertinage qui est un fait de société devient, de par ses développements et ses suites, un mouvement anti-social. Le libertin n'est pas un paria de la société, puisqu'il s'intègre encore parfaitement, mais le roman de moeurs suggère qu'on l'en chasse. La liste des reproches que l'on adresse au libertinage et aux libertins s'alourdit; à ce moment le message des sens ne traduit qu'une impression de vide qui remplace toutes les impressions de liberté, de raffinement qu'avait apporté le libertinage à l'origine. Les paradoxes

s'accumulent au cours des analyses de cette propension au plaisir. L'on oppose les plaisirs des sens et le vide qui résulte de cet abandon (ce qui n'est pas nouveau puisque le Christianisme en a fait depuis longtemps l'emblème de sa morale); mais la dichotomie est ici plus difficile à consommer. Non que ces romans n'arrivent pas à trancher quelles valeurs ils choisissent, mais le choix demeure problématique par moments. Il ne l'est pas lorsque le parti pris prend le dessus. Dans des romans comme Marianne ou la Paysanne de la forêt des Ardennes [35], ou l'Histoire de Sophie et d'Ursule (de Jean Le Vacher de Charnois [104]), les camps sont divisés entre nobles et bourgeois. Les gagnants feront partie de la classe laborieuse ou seront ceux qui avaient su s'adapter aux nouvelles valeurs qui sont le travail (activité) et la modération (contrôle et économie)⁷⁶. Néanmoins le libertinage ou le libertin conservent leur place centrale au sein de l'intrigue, même si l'on veut les en déloger à coups de préceptes moraux et correctifs.

Comme je l'ai déjà mentionné, les romans galants n'essayeront pas tous de corriger en transformant le monde; de plus, ils ne rejetteront pas totalement les plaisirs qu'apportent la galanterie. En dépit des attaques et de

76. Toutefois ce type d'opposition entre nobles et bourgeois n'est pas assez fréquent dans la littérature galante pour en devenir un thème obsédant ou une source de controverse sociale et politique.

l'ironie qui se mélangent à ces tableaux, certains romans restent attachés à la recherche des plaisirs, d'autres, plus timides, chercheront le statu quo dans l'équilibre entre les exigences de la société (préjugés, libertinage) et une conduite plus sage, plus contrôlée, afin d'éviter la satiété. Telle est la morale des Deux frères de Barthélémy Imbert [96] où le bonheur sensuel prime avant tout et vaut quelques sacrifices.

A travers l'étude du roman galant de moeurs, transparaît l'image d'un roman galant "forcé", né de la volonté de recréer un monde pour le condamner. Le libertinage et les scènes galantes interviennent plus par nécessité -- pour compléter le tableau de moeurs -- que pour inciter au plaisir. Des romans de la verve du Comte de Saint Méran de Joseph de Maimieux [110] rejoignent le romanesque galant seulement par la peinture du libertinage vu sous l'angle de la critique des moeurs. De rares scènes galantes présentent la société des plaisirs et les usages dissolus des mondains à travers les conversations et les intrigues. A ce niveau nous ne pouvons que constater le côté superficiel du regard porté sur ces manifestations. Superficielles aussi seront les descriptions des comportements qui se cantonnent en général à l'aspect extérieur, aux ridicules et aux extravagances galantes (bien que les gestes et les paroles soient bien reproduits, donnant

l'impression d'un tableau panoramique mais coloré). Nous n'atteignons pas le niveau philosophique ni social des oeuvres postérieures à cette période (ou même de Sade). Le roman galant de moeurs se place presque uniquement sur le plan événementiel et correctionnel. Il confond (ou s'agit-il d'un même but?) peinture des moeurs et peinture des vices, avec comme intention, celle de les corriger. Tous les moyens sont bons pour punir les méchants et souligner leurs crimes. De plus, nous notons que ces sujets sont placés sur des scènes très conventionnelles (les situations se ressemblent) et que nous atteignons un degré élevé d'artificiel dans la présentation des leçons (pour ou contre le libertinage) et de la condamnation. Le roman galant de moeurs se joue dans la sphère des aristocrates et descend quelquefois dans les tripots des prostituées, mais il s'arrête très peu entre ces deux mondes: la débauche populaire intéresse moins le roman galant. Pourtant, grâce à la prostituée, l'aristocratie et la haute bourgeoisie daignent porter leur attention vers le bas peuple. En effet, la prostituée fréquente à la fois ses pairs (issus des milieux populaires) et les hautes sphères de la société en ce qu'elle est entretenue par des bourgeois et des nobles. De surcroît, le roman de la prostituée constitue un développement particulier du roman de moeurs. Il convient de souligner cette présence puisque le personnage de la courtisane (prostituées et actrices) est la composante la plus

importante dans le roman galant, après celle du milieu aristocrate.

Le roman de la prostituée

Deux styles, deux schémas: la veine romanesque et la veine populaire

Les romans donnent deux images de la prostituée totalement différentes, traduisant des intentions distinctes⁷⁷. La façon dont les deux types de romans sont conçus marque la séparation entre eux. Il existe parfois des points de rencontre, comme les raisons qui ont poussé ces femmes dans cette voie ou le tableau des hauts et des bas qui structurent leur carrière. Ces romans, certains l'exprimant avec plus de fermeté que d'autres, s'accordent aussi en général pour conclure que la prostitution (qui est l'état extrême du libertinage et de la débauche⁷⁸) n'est pas le meilleur chemin

77. Je ne traiterai pas ici de la prostitution masculine qui est évoquée dans les romans galants. Ces jeunes gens, à la différence de leurs contre-parties féminines, appartiennent à la noblesse (désargentée ou devant se prouver). Ils ont déjà un titre et n'ont besoin que d'argent. Beaucoup de ces jeunes apprentis reçoivent des "cadeaux" de leurs bienfaitrices (le cas le plus fréquent et qui semble être monnaie courante dans ce milieu); d'autres avouent leur quête délibérée et échangent leurs faveurs contre des espèces trébuchantes (Ma Conversion [117], Le Petit-fils d'Hercule [48], La Messaline française [45]).

78. Dans ces romans, la prostitution est presque toujours volontaire et les femmes qui s'y livrent sont présentées comme faibles, ou comme des débauchées, des assoiffées de plaisirs (même si elle sont quelquefois critiques des pratiques sexuelles qu'elles doivent subir).

à suivre. Dans ce cas l'intention moralisante -- dont nous retrouvons des traces dans tout le roman galant --se veut didactique: montrer les mauvais effets de la prostitution, et là encore ces romans le font de concert.

Les fausses condamnations ne manquent pas, comme nous avons pu le constater. Elles sont dictées quelquefois par les conventions plutôt que par les convictions. La veine populaire semble se complaire à décrire minutieusement avant de détruire, comme si ces romans étaient animés d'un malin plaisir à parler du genre de vie que mènent ces femmes et à les condamner après s'être servis d'elles.

La veine romanesque aiguille le roman de la prostituée vers le tableau de mœurs et la dissertation moralisante. Nous trouvons -- comble de zèle dans le genre -- des exemples (peu nombreux, il est vrai) de prostituées vertueuses. Les Erreurs d'une jolie femme de Françoise Benoist [65] offre un modèle frappant de ce personnage paradoxal. La jeune fille, appelée "l'Aspasie française" est entraînée par son amour-propre et par les autres, jamais par ses sens. Elle se repent après chacune de ses aventures, mais elle accepte la générosité de ses protecteurs à qui elle essaie de rester fidèle. Les événements, à cause de l'incongruité de cette situation, se rapprochent du comique, mais ils sont justifiés par le fait que la jeune fille n'est pas tout à fait responsable de ce qui lui arrive. Elle éprouve un amour

véritable pour ses protecteurs et à la fin du roman, elle épouse celui qu'elle aime. Elle rachète ses écarts par sa vertu et sa générosité (elle aide des amis qui ont des problèmes d'argent).

Sophie (François Desfontaine, Lettres de Sophie et du chevalier de ** [80]) est un autre cas extrême du genre, mais qui appartient plus au romanesque. Ce roman expose la débauche des filles d'opéra (qui était un nid de prostitution) et la façon dont Sophie traverse cette mer agitée par le vice. Elle est poussée par sa mère et sa soeur, sans pour autant succomber parce qu'elle s'est protégée de leurs influences grâce à sa vertu et à son honnêteté⁷⁹. Son amant la respectera jusqu'au bout et l'épousera.

Dans Le Vicomte de Barjac [109], la jeune courtisane n'est plus un monstre de débauche. Elle est transcendée:

Elmire était du petit nombre des femmes dont la jouissance fait d'un goût une passion. La douce fraîcheur de son haleine, l'élégance voluptueuse de sa taille, la richesse de sa gorge, la beauté de ses formes, faisaient d'un plaisir commun un plaisir entièrement neuf. Jamais femme n'a porté plus loin la magie de la jouissance. Elle avait le rare et délicieux secret d'inviter la pudeur où tant d'autres la croient gênante. Il semblait qu'on avait toujours deviné le moment de ses désirs. Pendant les calmes, le sentiment le plus vrai et le plus tendre persuadait qu'on avait tout accordé au coeur, et rien à la nature. (op. cit.)

79. Dans Lucile ou Les Progrès de la vertu de Restif de la Bretonne [136], Lucile est protégée par son innocence et la grandeur d'âme de ses amants qui tentent de la corriger de ses vices.

pp. 35-36, je souligne)

La jeune femme donne ainsi l'impression d'effacer la sexualité pour placer le sentiment au premier plan. Comme l'on pouvait s'en douter, il n'y a aucun écart de langage dans ces romans, ni de scènes libres. Ici encore l'étiquette galante est apposée plus à cause du sujet qu'à cause du contenu trop explicitement sexuel. Le schéma qui est en général adopté par les autres romans est plus simple: il consiste en une structure binaire (voire antinomique)⁸⁰. La première partie est composée du récit de la vie de libertinage, la deuxième, des efforts pour faire amende honorable et se consacrer à la vertu et à la sagesse. L'une des courtisanes continue son métier mais avec "plus de sagesse" et moins de publicité, comme preuve de sa conversion (Histoire de Mlle Laure [29]). La citation suivante peut aisément résumer ce mouvement bipartite:

[Voici l'histoire d'une] nymphe de Cythère, qui, après avoir sacrifié sur les autels de Vénus, brûle l'encens sur les autels de Minerve, et nous rappelle à la vertu par ses conseils et son exemple. (Confession d'une courtisane devenue philosophe, p. 1 [17])

Les détails sont limités aux allusions et aux euphémismes (pas

80. Les romans auxquels je fais allusion à présent sont L'Histoire de Mademoiselle Laure [29], Lucile ou Les Progrès de la vertu de Restif de la Bretonne [136], Les Confessions d'une courtisane devenue philosophe [17], Rosette ou La Fille du monde philosophe [55], Les Amours de Laïs de Sacy [143], et du Philosophe parvenu de Lesuire [103]. Il y aurait bien sûr d'autres romans à citer, mais ailleurs le personnage de la courtisane est un personnage secondaire.

même à la double entente). La scène galante n'est pas développée comme un tableau suggestif. Elle est au contraire attachée à l'expression conforme à la bienséance, du type "j'usai indifféremment de tous les plaisirs; je bravai le qu'en dira-t-on [...]"⁸¹. La fin est invariablement identique: la femme vénale se repent, se retire quelquefois après avoir fait fortune, et même après un mariage avantageux (elle épouse un noble), sauf dans le cas de Laïs qui a fait une fausse sortie (son repentir n'est que passager) et qui meurt⁸². L'une de ces "philosophes" se crée un petit empire (ressemblant assez à Ferney) où elle prodigue biens et conseils (Rosette ou la fille du monde philosophe [55]). Une autre transforme son récit en une aride dissertation morale essayant de tout définir (l'amour, l'amitié, les passions, la pudeur, le devoir, la société et tant d'autres sujets). Ou bien les péripéties romanesques prennent le dessus pour dénouer le roman, et l'héroïne court le monde pour sauver un amant en difficulté (Histoire de Mlle Laure [29]).

81. In Rosette ou la Fille du monde philosophe, p. 49 [55]. Ces romans sont des parfaits exemples de la façon dont fonctionnent les romans galants de situation.

82. Quelques unes des courtisanes de Honny soit qui mal y pense [98] écoutent l'appel au plaisir sans s'encombrer ni d'excuses ni de concertations morales au début de leurs aventures. Elles obéissent à leur coeur, à leurs sens. Le repentir n'est pas exclu de leur conduite (comme dénouement), mais elle vivent le présent (les plaisirs) sans remords.

La veine populaire rassemble un ensemble d'oeuvres bien dissemblables de la précédente. Le style devient plus explicite et abandonne fréquemment l'allusion et la tournure élégante -- voire le non-dit -- pour l'expression franche et crue de la sexualité: le geste et le mot ne se dissimulent plus derrière une gaze. La réalité que ces romans transcrivent ne ressemble en rien à celle dépeinte par le groupe romanesque. Les courtisanes du roman populaire fréquentent les mêmes milieux, et pourtant le compte-rendu qu'elles en font représente deux mondes diamétralement opposés. Si l'intention semble être la même (rejeter la voie du libertinage), les moyens sont autres, proches de l'ambiguïté. Le roman populaire entreprend de faire pénétrer le lecteur dans l'univers des prostituées en retraçant des tranches de vie, le quotidien de ces femmes.

Les tableaux animés par le trivial couvrent le commun aussi bien que le répugnant. Le sordide a sa place dans le récit: on n'hésite pas à peindre les personnages épris de boisson en train de vomir ou à évoquer les hiéroglyphes licencieux et vulgaires qui couvrent les murs d'un cabaret borgne, remplaçant ainsi les estampes galantes des romans du bon ton (in La Brunette ou Les Aventures d'une demoiselle [14]). Si les romans appartenant à la veine romanesque se basent sur la vertu et la morale pour faire sortir les jeunes femmes de leur état, ceux de la veine populaire se servent de

la réalité de la condition et de ses contraintes. Peu de romans le proclament franchement, et Lucette ou les Progrès du libertinage [44] est une exception; le narrateur commence un chapitre ainsi:

Je ne puis m'empêcher de plaindre le sort de mon héroïne. [...] Je sais qu'il est des gens qui prétendent que les "chauves-souris de Cythère" sont très heureuses. Elles jouissent de mille amants, disent-ils, tandis que plus d'une femme, que plus d'un jeune tendron désire vivement d'en posséder un. Tout leur est permis. [...] Mais qu'il est triste d'être soumise au premier venu, de paraître gaie, contente lorsqu'on est quelquefois déchirée de chagrin, de sourire à un objet méprisable, dégoûtant! Qu'il est affreux de caresser quiconque se présente la bourse à la main, de s'exposer aux caprices, à la brutalité! Oui, les malheureuses que l'on peint si satisfaites sont dignes de pitié. Il leur est impossible de goûter toute la douceur du plaisir, le sentiment s'use, l'habitude le leur fait perdre. [...] Plus d'une infortunée est réduite à ce vil métier. Quelle doit être sa douleur! [...] Il en est d'autres que le libertinage y conduit: elle s'abandonnent à la joie, rient, chantent, se divertissent, mais elles n'en sont pas moins malheureuses. (op. cit. pp. 376-77)

Dans d'autres romans, le lecteur peut déchiffrer cette condamnation entre les lignes et tirer les conclusions d'après le ton du récit. En dépit de ce qu'elles doivent subir, les courtisanes s'accrochent à ces contraintes et ne prennent pas cette excuse pour changer de condition.

Les aventures des courtisanes sont marquées du sceau de la banalité. Les récits sont remplis d'anecdotes racontant les rapports des prostituées et de leurs clients (ces récits se limitent par moments à l'étalage d'une liste d'amants et

cette liste peut être également illustrée de tableaux érotiques), ou bien ils font état de la manière dont elles leur soutirent de l'argent ou dont elles cachent un amant à leur protecteur. Le passage suivant représente le genre d'anecdote racontée:

Il est arrivé chez la Lebrun une bonne aventure. Un monsieur très brillant et en équipage y vient. Il demande une grande femme blonde. Aussitôt on envoie chercher la Renesson. Elle se rend en toute diligence, mais juge quelle dut être sa surprise quand elle reconnut son entreteneur, avec qui elle vivait depuis un mois. Elle ne se déconcerta cependant pas pour cela car, prenant sur-le-champ un ton de jalousie, elle l'accabla de reproches et lui dit qu'ayant soupçonné ses infidélités, elle l'avait fait suivre; qu'instruite par ses émissaires de l'endroit où il était, elle s'était empressée de venir l'y surprendre. Après s'être exhalée en longues plaintes de ce qu'elle avait pris de l'attachement pour un homme qui ne le méritait pas, elle sortit en lui défendant de remettre les pieds chez elle. Il lui a répondu qu'il suivrait ses ordres.

La Lebrun a été désolée de cette aventure, et, pour éviter pareille chose à l'avenir, elle va faire percer une lucarne, de manière que les demoiselles pourront voir les personnes qu'on leur destine, sans être vues. (Correspondance d'Eulalie, pp. 73-74 [44])

Les narrations prennent l'apparence de litanies dans lesquelles ces femmes se plaignent de ne pas trouver de domestiques qui ne les volent pas. La structure est simplifiée: on se contente d'enchaîner des petites anecdotes de ce type en les reliant à un ou deux personnages principaux. C'est la réalité de tous les jours qui fournit la substance alimentant ces récits en faits. Elle est racontée sous forme

de roman et ressemble parfois à un rapport de police.

Dans Le Portefeuille de madame Gourdan de Théveneau de Morande [147], le rapport de la prostituée et de la justice est très développé: nous y voyons comment les prostituées sont enregistrées par la police, comment corrompre les forces de l'ordre, jusqu'à la façon dont on doit faire marcher son "commerce" (inspection obligatoire d'un médecin, propreté, comptes à tenir...). De ce fait, il s'agit d'un véritable témoignage de ce milieu. Bien entendu, l'argent est le nerf de ces anecdotes. Il encourage à toutes les ruses (jeux de cache-cache ou de pouvoir avec leurs protecteurs) et à toutes les séductions. La seconde matière d'inspiration de ces romans émane du contenu et du réalisme sexuels; poussé au maximum, ils constituent une bonne partie de l'intrigue. Ces oeuvres trouvent leur raison d'être dans les descriptions des rapports sexuels et des plaisirs (L'Histoire de Marguerite [43] se limite presque uniquement à ces scènes).

La veine romanesque a tendance à donner une image abstraite de la courtisane: elle est offerte en exemple aux lecteurs; d'abord comme un exemple de ce qu'il faut refuser (le vice, la débauche), ensuite comme exemple de vertu, après sa conversion. Les thèmes (plaisir, argent, proxénète, clients, maladie) ne sont introduits que sous forme d'accessoires puisque le dessein essentiel se borne au message didactique et moral. La veine populaire prend le contre-pied

de ce schéma. Elle favorise les détails réalistes du quotidien et ajoute de temps en temps un dénouement moral après avoir fait l'étalage d'une conduite qui l'était fort peu. Les anecdotes (celles qui décrivent le comportement sexuel ou celles qui sont inspirées par la vie de ces femmes) dépassent rarement le niveau du vécu et du pratique (comme on le verra plus loin lorsque j'évoquerai le thème de l'éducation dans ce type de romans). Pourtant le roman de la prostituée puise ce qui constitue le fond de ses histoires dans un lot commun. Il est frappant de retrouver une résurgence des mêmes thèmes dans des oeuvres si différentes, quoique ceux-ci soient traités avec une importance inégale au sein des deux courants d'écriture.

Un roman quasi-uniforme: étude de l'agencement des thèmes dans le roman de la prostituée

Après avoir établi un schéma (romanesque ou réaliste), chaque roman met en place ses pièces du puzzle. A quoi doit-on s'attendre? D'abord la raison qui les a poussées dans cette carrière et la forme que prend cette carrière crée un bloc inhérent à ce type de romans. L'éducation occupe une place de choix, car elle est une étape nécessaire pour la prostituée qui doit savoir s'accommoder des phantasmes de tous ses clients, phantasmes que l'on voit toujours accompagnés d'une galerie de portraits. Enfin il y a la punition de la courtisane qui est de deux types: la maladie et l'Hôpital.

Chaque roman se soumet à la loi du genre et tisse son canevas autour de ces thèmes.

La destinée de la prostituée: la marque du plaisir

La condition sociale est importante mais pas essentielle quand est venue pour la jeune fille le moment de prendre une décision concernant son avenir. Elles sont toutes d'origine modeste: paysanne, pauvre ou fille de prostituée. Le besoin est alors une raison suffisante pour certaines, car il leur faut survivre, telle Lucette abandonnée à Paris, sans argent, mais pas pour longtemps note le narrateur de Lucette ou les Progrès du libertinage [44] avec une pointe de sarcasme:

[Lucette] se trouvait sans le sou, presque sans connaissance, accoutumée à la bonne chère et à l'oisiveté. Sa situation est triste, je l'avoue. Mais elle est jeune, charmante, douce, enjouée: peut-on mourir de faim avec de si bonnes qualités? Elle serait la première à qui ce malheur serait arrivé. Paris est un séjour de Cocagne pour les belles: elles y volent de conquête en conquête, de trésor en trésor, de dupe en dupe. (p. 320)

Le moment où la jeune fille prend cette décision ne donne pas lieu dans ces romans à une scène dramatique ou tragique. Elle serait plutôt sentie comme une conséquence naturelle. Il est clair que la confession qui est énoncée dans le passage suivant est bien plus teintée de bonne humeur que de désespoir (aussi éloignée de la réalité sociale qu'elle puisse être):

J'avais treize ans, j'étais grande et bien faite, et l'on eût dit que l'amour m'avait donné une dispense d'âge pour jouir de ses plaisirs: c'était le seul patrimoine que je possédais, aussi avais-je

résolu de le bien faire valoir; l'occasion s'en présenta bientôt. (Julien, Honny soit qui mal y pense, pp. 102-103 [98])

Cet état permet d'accéder à la liberté (financière et sociale), si difficile à obtenir à cette époque pour les jeunes filles (Rosette ou la Fille du monde philosophe [55])⁸³. Le salut dépend également de la rencontre avec un personnage clé (mais qui s'efface très vite): celui de la marchande de mode qui sert de proxénète et aidera la jeune fille à faire le premier pas. L'argent ensuite réglera le destin de la courtisane et sera un point de repère dans sa carrière. Pourtant, la cause primordiale ne repose pas entièrement sur la pauvreté: les romans s'accordent pour annoncer (ou dénoncer) la part importante de l'aptitude naturelle de leurs héroïnes au plaisir.

L'une des justifications à cette forme de libertinage est l'amour propre et la coquetterie. Ces impulsions sont plus fortes que les autres considérations dans Les Confessions d'une courtisane devenue philosophe [17], où elles donnent un contrôle sur soi et une supériorité sur les hommes (Les Amours de Laïs [143]). Les jeunes filles sont prédisposées, voire prédestinées, à cette vie. Une simple phrase au début du roman suffit à marquer l'influence des sens sur la destinée de

83. Il n'y pas de proxénètes dans ces romans qui empochent l'argent de la prostituée. Les jeunes filles sont "éduquées" et "placées" par des vieilles femmes qui prennent une commission sur les transactions.

ces héroïnes. "J'étais née pour être le jouet de toutes les passions" s'excuse Laure (Histoire de Mlle Laure, p. 1 [29]). Et comme elle, la brunette (La Brunette ou Aventures d'une demoiselle [14]) sent l'inclination du vice et la force du milieu (leurs mères sont prostituées). Le roman débute par ce souhait:

Je vous puis assurer que j'avais un grand penchant pour les plaisirs libidineux, que je mourais d'envie d'expérimenter les douceurs de la copulation et de marcher sur les traces de ma mère. (op. cit. p. 3)

Les personnages de prostituée aiment le plaisir et le répètent continuellement (La Cauchoise [43], La Brunette [14], Lucette [44], Histoire de Marguerite [43], Mémoires de Suzon [43]). L'appel du plaisir étouffe celui de l'argent:

Enfin, c'était moins pour l'argent qu'elle retirait du commerce des hommes qu'elle se livrait à eux, que pour le plaisir qu'elle trouvait dans la jouissance. (Mémoires de Suzon, p. 252 [43])

Cette prédisposition à la volupté est visible dès l'enfance et se lit dans les traits physiques:

[Lucette] est une brune piquante, ses yeux vifs annoncent qu'elle ne saurait résister longtemps, sa taille fine et dégagée lui donne un air fier et conquérant, ses bras potelés font sourire l'Amour, la bouche voudrait s'y coller, et l'on désire d'être serré par un si doux lien. Lucette, en un mot, est digne de plaire. [...] Elle eût toujours été heureuse si son coeur n'eût pas trop voltigé, mais son tempérament lui fit chercher les plaisirs. [...] Lucette était née avec quelques bonnes dispositions. [...] Mais son tempérament combattit sa vertu et triompha. (Lucette ou les Progrès du

libertinage, pp. 279-80 [44])⁸⁴

L'épreuve la plus critique est probablement la première fois, puisqu'après la perte de sa virginité, il n'existe plus de frein à la conduite de la jeune fille, elle n'a plus de raison de refuser. Sa carrière est dès lors toute tracée.

Le destin de la prostituée est facile à dessiner car il suit à peu près la route du picaro: il s'agit d'un chemin en dents de scie qui résulte d'un facteur indispensable: le choix d'un amant, comparable au rôle du maître pour le picaro. De l'amant dépend la structure du récit, c'est à dire que le développement de l'intrigue est lié à ce personnage pourtant insignifiant ou secondaire. Il tire la courtisane de la pauvreté et participe à sa célébrité. Il est également responsable de sa chute lorsqu'il se retire du jeu. Le décor change selon ces variables: depuis les sommets et les succès, la chute n'en est que plus dure, lorsque la prostituée retourne dans la rue pour quémander l'attention des passants et des vieillards (courbe commune à plusieurs romans). L'amant idéal est bien sûr un riche aristocrate, ou à défaut un financier. Il n'empêche que le roman de la prostituée est le roman où voisinent indifféremment tous les milieux, chacun occupant une fonction précise. Chaque milieu représente une

84. Une autre, dans L'Histoire de Mlle Laure [29], a le nez retroussé, ce qui est un trait distinctif d'un penchant à la volupté.

force, l'argent ou le plaisir; l'argent se trouve dans les milieux aisés, le plaisir, partout en principe. C'est ce dernier qui règle la direction de la destinée de l'héroïne: la prostituée perd souvent sa source de revenus à cause de l'amant de coeur (issu d'un groupe social modeste) qu'elle a choisi non pas en rapport à ce qu'il possède, ni à son rang social, mais à cause du plaisir éprouvé avec lui. Lucette reste attachée à Lucas, son premier amour (et amant), tout au long de ses aventures, malgré les séparations et les changements de fortune. Il sera finalement responsable de la déchéance de la jeune femme. Les nobles, les financiers, les abbés se mêlent naturellement à l'histoire, la femme servant de point de rencontre: Lucette cède d'abord à Lucas, puis à un valet, à un jeune abbé, à un marquis, avant d'entrer au service d'un riche financier et ensuite de se lancer à la conquête du monde. D'autre part, il est visible que toutes les péripéties dont elle est l'héroïne et le défilé de ses amants conduisent à l'édification de scènes et de portraits pittoresques et révélateurs.

L'autre face du plaisir: les contraintes et la soumission

La galerie de portraits que ce type de romans expose n'est pas des plus flatteurs, car l'ironie sociale entre dans la composition et la présentation des personnages. A part quelques exceptions, les clients ne sont pas épargnés et leurs

traits sont choisis en ce qu'ils expriment leur laideur physique ou morale. Ce sont les aspects de la société dont on ne parle pas dans le roman de moeurs traditionnel (sauf dans les pamphlets où les exagérations faussent généralement le jeu). Tous les romans de prostituées dont le style traduit la franchise sexuelle ne manqueront pas de retoucher leurs tableaux et leurs portraits avec des teintes suscitant plus la répulsion que le désir⁸⁵. Or le roman à ce point cesse d'être un roman du plaisir pour se rapprocher du pamphlet. Le nombre de personnages nobles témoigne de la débauche qui règne dans l'aristocratie, surtout si les tableaux sont accompagnés de demandes telles que celles rapportées dans Le Portefeuille de Mme Gourdan [147], où un marquis reproche à la maquerelle de ne lui envoyer que des jeunes filles bégueules qui avaient refusé de se plier aux fantaisies de ses amis; il lui dit qu'il lui faut plus de vice, "du roué de la dernière espèce" (op. cit. p. 8).

Mais le personnage le plus touché par la satire est le financier. Il est présenté sous forme d'un vieillard impuissant et très difficile à satisfaire. Le ridicule est bien plus prononcé pendant que la courtisane étale en détails les efforts qu'elle fait pour ranimer la virilité du

85. La Brunette [14] est dans le lot le roman qui a débusqué le plus la laideur physique et morale des participants.

vieillard. Malgré le mépris et le dégoût, les prostituées se plient aux volontés de leurs clients. Les pages dans lesquelles elles détaillent leurs efforts servent plus à se moquer des personnages qu'à faire partager le désir aux lecteurs.

La Correspondance d'Eulalie [44] porte un regard assez grinçant sur la réalité sexuelle et les phantasmes de certains. Les déviations et les perversités sont présentées et décrites, sans être toujours acceptées. La prostituée dans La Brunette [14] obéit aux désirs de son client, mais

[...] les contorsions que j'avais faites dans cette anti-naturelle opération, jointes à quelques cris qui m'étaient échappés malgré moi, firent comprendre à mon amant, que j'avais nullement partagé ses plaisirs. (p. 8)

Ces romans, quoiqu'ils décrivent la perversion, restent critiques des pratiques qui sortent quelque peu de l'ordinaire⁸⁶.

Bien que le roman de la prostituée soit parfois écrit à la manière des libelles, il garde un côté "documentaire" ou éducateur pour mieux se fondre dans la fiction du genre: ce

86. Les plus communes -- elles reviennent systématiquement -- sont les scènes de sado-masochisme (les financiers aiment à recevoir des coups de martinet) et de sodomie; il y a parfois certaines fantaisies plus amusantes que violentes (bien que la violence fasse de temps en temps partie du quotidien, plutôt dans des scènes de masochisme masculin). C'est dans ces romans que se dévoilent les imaginations les débridées, au milieu de scènes qui prouvent que Sade n'a pas tout inventé dans le domaine des perversions.

livre est censé s'adresser à deux types particuliers de lecteurs: les prostituées et leurs clients. Il enseigne donc aux prostituées comment supporter les phantasmes sexuels masculins et comment se comporter devant son client. Quant au client, il a l'occasion de voir ce qui lui est caché. Du reste, le roman de la prostituée adapte les techniques du roman d'initiation à ses mesures et se sert constamment de la fonction pédagogique de l'écriture.

Les leçons

Quel genre d'enseignement ce roman soumet-il au lecteur? Celui-ci pourrait se diviser en deux blocs qui dépendraient de l'objectif visé⁸⁷. Le premier joue avec la fiction quand il s'adresse aux femmes qui veulent s'initier à l'art de la prostitution. Le deuxième s'adresse au lecteur masculin pour servir à contrecarrer les ruses dépeintes dans le premier. En principe il y a peu de différences entre les deux puisque le récit se déroule de la même façon, les aventures sont comparables et de plus l'objectif n'est pas chaque fois mentionné ouvertement, ou indirectement, de telle sorte que l'ouvrage espère montrer les stratégies et les artifices des prostituées en en faisant l'étalage. Ou au contraire cet

87. Je ne parlerai pas ici des leçons de morale des romans appartenant à la veine romanesque, ni des principes "philosophiques" défendus par ces prostituées et leurs proxénètes.

objectif s'offrira comme une provocation (et une dégradation), telle cette dédicace dans laquelle l'auteur s'adresse non pas seulement aux prostituées, mais à toutes les femmes (qui sont assimilées aux premières):

[Ce livre] est le registre de vos triomphes, puisqu'il contient et propose théoriquement ce que vous exécutez parfaitement dans la pratique. (La Rhétorique des putains, p. III [53])

L'ouvrage, continue-t-il, doit enseigner aux femmes à être de bonnes prostituées (qui puissent tromper leurs clients) et doit également être utile aux hommes qui veulent déjouer les plans de ces femmes. Pour mieux faire sentir son rôle pédagogique, chaque dialogue correspond à une leçon sur un sujet spécifique. Ces "préceptes" sont inculqués soit sous forme de liste, d'exhortation (la théorie), dans le style de la Lucile de Restif de la Bretonne [136], soit dans le feu de l'action, par une leçon pratique. La femme qui a pris en charge Lucile la prépare à recevoir son premier amant; elle commence toutes ses phrases par une forme impérative: "pour conserver un amant, il faut de l'adresse et de la prudence. N'aimez pas [...]. Ne prenez jamais avec un amant le ton de la candeur [...]. Il faut [...]." (op. cit. p. 204).

Les narrations insistent plus sur les tromperies que sur les séductions (dont nous trouvons de temps en temps quelques

principes éparpillés⁸⁸). Les ruses sont le sujet de situations souvent comiques, dans la veine des contes du Moyen-âge ou de ceux de Boccace. Les scènes "pédagogiques" concentrent leurs efforts sur les moyens astucieux d'endormir la jalousie des entreteneurs et sur ceux de leur soutirer le plus d'argent possible. La dissimulation et le masque forme un des plus gros blocs des conseils dispensés par ces écrits. Il semblerait toutefois que la leçon la plus courante soit celle qui décrit le moyen de reconstituer sa virginité. Aucun roman n'en fait abstraction: tous les onguents et jeux de scène sont invariablement passés en revue. L'importance de ce thème ne se mesure pas à la longueur de la scène dans laquelle on explique le déroulement des opérations: la scène est en général assez courte, mais elle ressurgit dans pratiquement tous les romans (du moins dans la veine populaire).

N'oublions pas le contenu sexuel: le roman de la prostituée ne se limite pas à développer des tableaux érotiques, son but est d'enseigner toutes les subtilités des rapports sexuels⁸⁹. Dans l'un d'entre eux, Mme Richard apprend à Anandria comment séduire et satisfaire les amants

88. Suzon donne un cours sur la manière de résister à son amant afin de se faire mieux désirer et apprécier (Mémoires de Suzon, pp. 277-78 [43])

89. Comme on le verra dans le chapitre III, beaucoup de ces romans les plus libres présenteront leurs scènes sexuelles comme des modèles ou des leçons sur les techniques amoureuses.

les plus exigeants et les plus blasés, ainsi que la façon de se montrer soumises à toutes leurs fantaisies sexuelles les plus extravagantes (Anandria ou Confession de Mlle Sapho de Pidansat de Mairobert [132]). Ses recommandations sont très précises, détaillées au point qu'elle explique la gradation des mouvements et des caresses. La Rhétorique des putains [53] donne une complète description de trente positions sexuelles pour aider celles qui en auraient besoin. Du reste la science qui est diffusée dans ces ouvrages accorde la première place à l'action, à des applications pratiques pour la vie quotidienne. Voilà pourquoi il y a de nombreuses recettes ayant rapport à des situations bien caractéristiques -- et pratiques -- de cet état, en particulier concernant l'hygiène, la santé et la contraception.

Les revers du libertinage féminin

Il y a un conseil que les ouvrages relatant les conditions de vie des prostituées ne se permettent jamais d'omettre, quel que soit son objectif (condamnation ou célébration de cet état). Cette leçon est introduite sous forme d'une mise en garde ou d'une conséquence inévitable de leur "libertinage". Les deux "punitions" ou "inconvenients" sont la maladie vénérienne (la vérole de Naples, ou dans son appellation plus moderne, la syphilis) et l'Hôpital (la prison pour les prostituées).

Précédant ou accompagnant la maladie, l'Hôpital fait figure d'enfer dans l'expérience mouvementée de la courtisane. L'héroïne de Rosette ou la Fille du monde philosophe [55] dessine un plan précis de ce lieu, faisant état du nombre de femmes qui y étaient enfermées et des autres détails très techniques. La prison pour femmes n'est jamais évoquée sans que soient peintes les horreurs auxquelles doivent faire face celles qui se sont fait prendre. Le décor reste flou mais les couleurs sont bien claires:

Ce fut au moment où Suzon partait pour ce lieu affreux, dont la vue seule effraie les passants, où l'oeil ne voit qu'horreur, où les cris perçants des malheureuses victimes qu'il renferme dans son sein déchire les entrailles des personnes les moins sensibles, que je reçus ce cher dépôt [les mémoires de son amie Suzon]. (Mémoires de Suzon, p. 245 [43])

Pour la prostituée c'est également le signe de sa déchéance (ou de la fin de sa carrière), survenue quand elle n'a plus de protecteur et se voit être obligée de racoler dans la rue, misérablement:

La misère, mon coeur, est parmi les pauvres demoiselles. Quantité qui, anciennement, ne faisaient que des parties et des passades sont réduites à raccrocher. Flore et Violette, qui y étaient obligées, ont été arrêtées, et sans Julie, qui a employé quelques protections qu'elle a dans les bureaux de la police, elles allaient à l'hôpital au moins pour trois mois. Quel temps! (Correspondance d'Eulalie, p. 155 [44])

ou

Il m'est arrivée, ma chère Eulalie, une aventure bien désagréable. J'ai été arrêtée et, sans la

bonne Julie, qui s'est intéressée à moi, j'allais faire un séminaire à l'hôpital. Comme cette aventure est sue, ça va me faire du tort et je suis dans le dessein de quitter Paris. (idem, lettre de Mlle Violette, p. 158, je souligne)

Tous les séjours carcéraux marquent les prostituées de leur sceau indélébile, sauf si l'intention polémique de l'auteur l'emporte sur toute autre considération. La Cauchoise est enfermée non pas à l'Hôpital, mais dans un couvent:

J'étais une simple fouteuse quand j'entrai dans cette sainte maison, mais j'avais, lorsque j'en sortis, tous les talents d'une vraie putain. J'ai fait tout le contraire de sainte Madeleine qui, de débauchée et femme publique qu'elle était, devint repentante parce qu'elle y fut forcée par l'état affreux où son libertinage l'avait réduite. Quant à moi, je parvins à la perfection du putanisme à force d'avoir d'excellents modèles sous les yeux, et des exemples dont j'ai fait mon profit. (La Cauchoise, p. 407 [43])

Le résultat sera à fait opposé à celui qu'il devait remplir car elle suivra l'exemple des religieuses. Ici, la pointe sarcastique est le prétexte de ce développement. Cette situation est pourtant rare dans les romans de la prostituée, car la menace des tourments qui attendent ces héroïnes est constante, prête à surgir au terme de leurs aventures.

Mais sortie de l'Hôpital, la prostituée n'est pourtant pas en sécurité. Elle risque plus que sa liberté quand elle est atteinte par la maladie de Vénus. Plus qu'une obsession, la maladie vénérienne est aussi une réalité qui impose des limites à la liberté sexuelle et à la liberté de jouir dont les ouvrages érotiques du XVIIIe siècle ont chanté les

louanges. Michel Camus l'appelle "l'os du malheur" dans la préface qu'il a écrite pour les Mémoires de Suzon [43]. Il donne un aperçu général des ravages du mal vénérien dans la littérature érotique à cette époque et rappelle les plans de quelques utopistes (ici, Restif et l'auteur des Mémoires de Suzon [43]), lesquels proposent de circonvenir la maladie en enfermant les prostituées (pour mieux les contrôler):

A vrai dire, il s'agit moins de supprimer les courtisanes que de tuer le mal à la racine. Car la bête noire des libertins c'est la vérole, la grande, autrement dit la syphilis qui sévit partout sans remède. Et la chimère des libertins: comment s'en débarrasser? comment exclure les brebis galeuses du troupeau des "minois à croquer" [...]. En tout cas, les plus malsaines d'entre elles, on les enverrait sur le champ brouter "aux invalides" à l'hôpital de Bicêtre. Des médecins et des chirurgiens feraient régner sur les autres la terreur de l'hygiène. Aucun élément ne serait inutile dans la République des Putains. Les vieilles prêtresses deviendraient cuisinières ou portières, fripières ou vivandières. Après vingt-cinq ans de service "sous les drapeaux de Vénus", la retraite des vétérantes serait assurée dans quelque couvent des Célestins dépoussiéré de ses moines oisifs et corrompus. Même rêve chez Restif: comment recourir aux services sexuels d'une fille sans encourir le risque d'une maladie honteuse?

Car personne n'échappe à la vérole. Dom Bougre, sa soeur Suzon, sa nièce Marguerite, la Cauchoise, tout le monde y passe ou en trépasse. Ce "virus brûlant" témoigne de l'existence du diable à l'époque des Lumières. Ce signe du mal, de la maladie et du malheur, ne cesse de hanter les rêves de jouissance, des plus bucoliques aux plus pervers. Tel est l'os du malheur dans les plaisirs de la chair, une sorte de noyau de déraison dans l'organisation rationnelle du libertinage. (op. cit. pp. 237-38 [43])

Nul doute que la maladie vénérienne ne s'abat sur ces victimes

que pour mieux les punir d'avoir agi sans discernement. Quoi de plus marquant que de commencer le récit par la fin, c'est à dire au moment où la prostituée meurt? Telle est le cas des Mémoires de Suzon [43] et de la Vie de la Bourdonnaise [59]; cette dernière meurt la plume à la main en recommandant la vertu, comme pour racheter la franchise sexuelle de sa narration.

La maladie vénérienne n'est pas un thème accessoire dans le roman populaire de la prostituée. Bien qu'il ne structure pas toujours le déroulement de l'action, le récit ne peut exister sans lui. La Correspondance d'Eulalie [44] est parsemée de références aux attaques de la vérole sur les prostituées. Plusieurs de ces scènes sont présentées sous forme de parenthèses à l'intrigue principale, comme d'un accident arrivant à d'autres femmes, mais marquent un impact sur le déroulement général, car si on assemble les différentes allusions, le tableau qui en résulte est plus impressionnant.

La maladie ne ressemble pas à n'importe quelle punition ou à n'importe quel facteur de repentance des romans de mœurs. Elle est évoquée pour être analysée, décrite dans ses aspects réalistes les plus horribles. La narratrice de la Vie de la Bourdonnaise [59] note les symptômes cliniques du mal:

[...] je sentais un mal de tête continuel, et des douleurs dans tout le corps et les entrailles. (p. 69)

Les souffrances remplacent les plaisirs et la laideur qui

suit, freine sensiblement leur carrière. Les médecins font leur entrée, mais ils n'apparaissent que pour avouer leur impuissance:

Que je suis malheureuse! ma chère amie, le coquin de chirurgien à qui j'ai eu affaire m'a platrée. Je suis plus malade qu'auparavant. Je souffre de douleurs inouïes, je ne puis dormir ni jour ni nuit. Le médecin que j'ai envoyé chercher m'a trouvée dans un pitoyable état. Il prétend que j'en ai au moins pour quatre mois et encore ne répond-il pas de me guérir, le mal étant des plus invétérés. Ah! fatal libertinage, où m'as-tu réduite. Ce qu'il y a de cruel, c'est que je suis peu en avance et que je me vois obligée de mettre tous mes effets en gage pour racheter la santé. (Correspondance d'Eulalie, pp. 235-36 [44])

Le tableau le plus exhaustif (il occupe une dizaine de pages dans l'édition moderne) de la maladie, de ses effets, de ses cures, se trouve dans Lucette ou les Progrès du libertinage [44]. Dans un style à la fois sérieux et ironique, le narrateur dresse un bilan historique du mal, et dépeint les malheurs de Lucette essayant de se faire soigner par des médecins qui semblent être sortis des comédies de Molière. Il dévie de son sujet et déverse quantités d'observations sarcastiques sur la médecine et les médecins. A la suite de cette expérience, Lucette devient laide, perd tout son pouvoir de séduction et son influence, pour enfin retourner dans la rue, comme Suzon.

Tous les romans ne concluent pas sur une note pessimiste. Même Lucette renaît de ses cendres après sa chute et regagne un peu de son prestige (avant de sombrer totalement à la fin

du roman). Attraper "un coup de pied de vénus" ou une "galanterie" est considéré comme un risque de la profession, une étape ou une épreuve que ces femmes doivent surmonter. La prostituée ne s'en sort pas sans être défigurée, mais elle ne s'arrache pas à son mode de vie. Ou bien, elle se sert de sa maladie comme d'un sceau, pour marquer le monde. La Cauchoise reconnaît les souffrances attachées à la maladie sans réduire le nombre de ses amants. Elle change ses habitudes sexuelles, mais pas son métier, elle restera "putain, vérolée de haut en bas" (La Cauchoise, p. 471 [43]). Pourtant, à qui appartient le mot de la fin? Les promesses et les espoirs de volupté de la Cauchoise sont noyés dans la description des effets de la maladie (comme dans l'Histoire de Marguerite [43]) et laisse un sentiment de dégoût plutôt que de désir. Peu de prostituées dans les romans réchappent à cette triste destinée sauf si elles avaient changé de voie bien avant que les malheurs ne les aient atteintes.

Le roman de la prostituée est le plus "démocratique" parmi les romans galant⁹⁰. Il est possible aux prostituées de côtoyer à la fois les gens du peuple et ceux des classes les plus élevées. De plus, le style de ces romans et le thème de leurs anecdotes les mettent à la portée de lecteurs moins

90. Je donne dans ce cas un sens plus social que politique au mot "démocratique".

exigeants. Roman de moeurs, roman réaliste, le roman de la prostituée est ambigu quand on tente de cerner ses intentions (excepté quand son objectif est seulement de développer une thèse moralisatrice)⁹¹. L'interprétation du comportement féminin l'est également. Dans la majorité des cas, l'ouvrage se présente comme un récit du plaisir, de la volupté, de l'expression sexuelle libérée des entraves morales. La femme se dévoue aux plaisirs et surtout aux désirs masculins. La complaisance -- celle de la femme, comme celle du récit -- colore les descriptions offertes au lecteur, jusqu'à un certain point. Cette limite dépend bien sûr des propres désirs et phantasmes sexuels de l'auteur ou de ses intentions⁹². Je tenterai, dans le chapitre III, d'esquisser le portrait de la femme qui émane des romans galants afin de situer son rôle et sa place dans le milieu galant.

Conclusion

Nous pouvons rassembler une variété de romans sous l'étiquette "galante" mais ces oeuvres ne se présentent pas

91. Il est vrai que cette ambiguïté se retrouve à un degré moindre dans certains romans moralisants, où il nous est difficile de savoir jusqu'à quel point la complaisance envers le plaisir est condamnable ou condamnée par l'auteur: le texte, qui demeure flou, n'offre de points de repères que les allégations des préfaces et les jugements qui accompagnent (et en général suivent) les scènes en question.

92. La sodomie est objet de dérision ou source de plaisir au gré de l'auteur.

volontairement comme telles. Nombreux sont les exemples de romans qui effleurent le monde de la galanterie, ou, au contraire, dévient hors de celui-ci, soit par le biais de l'analyse de mœurs, soit après une conversion. Le roman galant ne constitue pas un genre à part⁹³, mais en lui convergent la plupart des impulsions et des intérêts du genre romanesque, comme nous avons pu le constater dans l'étude des intrigues.

Il n'est pas étonnant de trouver des répétitions et une tendance à insister sur les mêmes thèmes: les nobles, les femmes, la (ou les) philosophie (s) de l'amour. D'habitude les ouvrages véhiculent des stéréotypes. Regardons ce qu'ils disent de l'amour: les oppositions entre la sincérité et le mensonge, entre la liste et la fidélité, entre le sexe et la vertu constituent le noyau de leur inspiration⁹⁴. Le style varie selon le choix de l'intrigue, car il existe des domaines de prédilections pour chacun. Les romans timidement galants favorisent l'étude des mœurs et limitent les scènes galantes à un petit nombre où les descriptions restent très vagues, très floues, peu précises. D'autres, plus agressifs,

93. Il serait plus approprié de qualifier ces romans galants de sous-genre romanesque.

94. De même que dans les portraits des nobles, les auteurs ne manquent pas de faire allusion à leur oisiveté, au luxe qui corrompt leurs jugements, à la fatuité des petits-maîtres, à leur débauche; quant aux femmes, leurs péchés sont la vanité et la légèreté.

s'attaquent aux tabous et aux interdits stylistiques, mais limitent leurs transgression à un jeu de langue, à un jeu entre les personnages. Le noyau "dur" est constitué des oeuvres très explicites dont le but est dédié à la seule peinture des rapports sexuels.

Il faudrait toutefois rappeler que de nombreux romans galants utilisent la matière et les structures romanesques communes pour les dévier de leur but initial. Ils empruntent à tous les genres (aux romans d'aventures, de moeurs, etc.) l'essence même de leur mouvement en substituant des scènes de plaisir sexuel aux péripéties. Cette stratégie est expliquée par Claude Reichler dans son article "On the Notion of Intertextuality: the Example of the Libertine Novel"⁹⁵:

Point de lendemain, as many other stories but more explicitly, thus follows a narrative route, pruning it of its idealism. There as elsewhere, one can, without difficulty, find examples citing common places, characters, a vocabulary taken from the mannered or pastoral novel and put to the service of a diametrically opposed imagery. [...] One can be assured that many of the works of Crébillon the Younger, Duclos, Nerciat, and sometimes of Diderot or Marivaux are systematically only too ready to present the satisfaction of desire as a denial, that is as a double discourse, masking the ambiguity of inconfessable lust with the insistence of "Platonic" declarations. Most stereotyped characters, created by the libertine novel, are thus the emblems of this intertextual situation: the Celadons, the naïfs, the prudes, etc.... (pp. 212-213)

95. In Diogenes 113-114 (Spring-Summer 1981): 205-215 [279].

Ce qui ajoute à l'ambiguïté de beaucoup de ces textes qui se disent dotés d'une intention didactique et morale, tout en suivant des voies qui font douter de leur sincérité. Françoise Barguillet interprète cette hésitation qu'éprouve le lecteur comme l'ultime "ironie d'auteur"⁹⁶.

J'ai très peu évoqué les romans où la matière érotique constitue l'ensemble du stimulus romanesque, puisqu'ils forment la matière principale de mon deuxième chapitre et aussi parce qu'ils intègrent les éléments structurels des autres romans étudiés. Leur stimulus romanesque est toujours centré sur le plaisir (le contact physique). Le temps importe peu dans ce type de romans, la continuité non plus: la seule liaison entre les scènes est le passage à un autre partenaire, une autre position sexuelle. Insérées parfaitement dans ces romans, les scènes érotiques forment le but premier de l'écriture. Le but du roman n'est que la description de l'acte sexuel, répété dans ses variantes. L'intrigue romanesque n'est qu'un prétexte. C'est à ce stade que divergent les types de romans érotiques: dans l'un, dans le roman d'aventures et de mœurs, la scène érotique est un événement comme un autre; dans l'autre, dans le roman sexuel, elle en constitue le principe clé et la raison d'être. Les scènes de l'acte sexuel restent concises dans les premiers et

96. In Le Roman au XVIIIe siècle, p. 233 [187].

la langue -- que j'étudierai plus loin -- est assez réservée, quoique directe et évocatrice, alors qu'elle devient plus libre et moins métaphorique dans les derniers.

Il ne faudrait cependant pas croire que tous les textes galants ont pour fonction de faire naître le plaisir. Il est apparu lors de mon analyse du corpus galant que les récits et les phantasmes érotiques n'étaient pas toujours destinés à l'expression de la volupté puisqu'ils étaient parfois peu disposés à vouloir provoquer le désir et le plaisir des lecteurs: les pamphlets et certains romans de la prostituée en sont de bons exemples. Les autres exemples appartiennent aux romans galants dont le but final n'est pas le plaisir mais la scène de rédemption. Les aventures galantes seraient alors une sorte de chemin de croix, pavé d'épreuves que les protagonistes devraient surmonter avec plus ou moins de bonheur. Saisissant paradoxe que cette intrusion des thèmes et des sentiments moralisateurs dans la littérature galante. La force des conventions explique la plus grande partie des transformations qui s'opèrent dans le courant de l'intrigue. Après avoir observé les directions que prend la galanterie et les structures des romans, le libertinage paraît donc être seulement une phase éphémère, une épreuve de plus que le jeune homme ou la jeune fille doit subir pour entrer à la fois dans le monde des adultes, mais aussi pour accéder à la vraie connaissance de la vie. Grâce au libertinage, le prosélyte

peut comprendre les rouages de la société, la complexité des rapports amoureux et se lancer dans la satisfaction sexuelle de ses désirs, pour enfin goûter au nectar qu'apporte le repos. Le libertinage est la clé qui conduit à la vraie voie, comme le précise J. Rutledge:

[...] c'est la galanterie qui a été la source et le germe, ou l'occasion de la prudence et de la philosophie. (Le Vice et la faiblesse, pp. 3-4 [143])

Après l'endoctrinement et l'apprentissage des préceptes de la galanterie, le personnage passe par le stade expérimental de son savoir, qui, lui, conduit soit à la conversion, soit à la punition, soit à la répétition ad aeternam de sa conduite.

La désillusion suit la maîtrise de cet art, comme le suggère Claude Reichler⁹⁷, c'est à dire qu'après avoir idéalisé le comportement libertin et la femme, le jeune homme est confronté à la dure réalité (la répétition devient insatisfaisante, la femme tombe de son piédestal après qu'elle a cédé). La solution, selon le critique, est de choisir un autre idéal (inaccessible) pour se lancer à sa conquête. Mais parmi les romans que j'étudie, un bon nombre choisissent la solution de facilité: celle d'offrir le repos au guerrier fatigué de ses pérégrinations et de l'inlassable répétition de son rituel. Le libertin est alors récupéré; en adoptant la

97. In "Le Récit d'initiation dans le roman libertin". Littérature 47 (oct. 1982): 100-112 [280].

monogamie, il propose une fin -- qui ressemble à un assouvissement -- à ses aventures ainsi qu'au roman. Cette sorte de dénouement s'accorde aux exigences du roman sentimental qui règne à l'époque. Le roman galant est soit récupéré en quelque sorte par la norme, soit mis totalement hors-la-loi quand la conversion est trop artificielle pour être crédible ou quand elle est refusée. Le double postulat (ou pari) qui structure chaque roman galant est la quête du plaisir et celle du sentiment (l'amour pur et décent), chacun de ces pôles étant en conflit avec l'autre. A cet égard, le retour vers la vertu et la sagesse traduit un malaise et plus particulièrement l'échec du plaisir dans le texte écrit (à l'intérieur des limites de la fiction). Ou, au contraire, l'échec de la vertu dans le monde réel, puisque ces romans ne cessent de répéter les mêmes principes d'ordre et de moralité sans pouvoir les imposer fermement dans la réalité.

De nombreux critiques et historiens du genre romanesque voient un déclin du genre érotique après 1760 (parmi eux l'on peut citer Warren Roberts, Françoise Barguillet, Patrick Kearney⁹⁸), parce que le roman galant semble se faire dévorer par le roman sentimental. Warren Roberts écrit que:

From 1740-60 the "roman érotique" reached its

98. Warren Roberts, Morality and Social Class in Eighteenth Century French Literature and Painting [285]; Françoise Barguillet, Le Roman au XVIIIe siècle [187]; Patrick Kearney, A History of Erotic Literature [248].

highest stage of popularity, and then, as literary tastes shifted, its production declined. After 1760, the sentimental novel became more fashionable, and for that reason it further projected a romantic view of love." (Morality and Social Class in Eighteenth Century French Literature and Painting, p. 51 [285]).

Il est pourtant frappant que les romans sentimentaux aient choisi le roman galant pour véhiculer leurs leçons et conduire leurs intrigues, quitte à abandonner la voie galante au dénouement. La galanterie obsède encore les esprits, quoiqu'on en dise. De plus, l'influence d'un style sur l'autre s'explique par les lois de la mode. Mais peut-on affirmer sans se tromper que c'est bien le roman galant qui glisse vers le sentimentalisme moraliste et non l'inverse qui se produit?

Les romans galants se distinguent fortement des autres productions romanesques à cause des tableaux et des thèmes auxquels ils doivent leur mise au ban. Ils décrivent les conduites et les fantaisies sexuelles -- parfois sous le prétexte de les condamner -- avec plus ou moins de franchise stylistique. Ce style est dans de nombreux cas la manifestation de l'engagement dans la défense de nouveaux systèmes de valeur et de pensée que l'on peut facilement identifier. Et ce d'autant mieux que toutes les mécaniques structurelles et thématiques semblent traduire la même impulsion. La cohérence structurelle à l'intérieur de chaque roman galant tient à l'unicité du message que l'on retrouve dans les

concepts de plaisir et de désir. Mais derrière ce qui est devenu la rengaine galante (à laquelle nous attribuons la pauvreté de ce type de roman), nous découvrons une complexité thématique, stylistique et structurelle qui donne à la galanterie des Lumières un ton singulier, jusqu'aux transformations opérées pendant et après la Révolution française.

CHAPITRE II

STRATEGIES DE LA LITTERATURE EROTIQUE

Organisation de la matière narrative dans le roman galant d'ambiance

Prétention des romans érotiques

Comment aborder un texte érotique? Par la lecture ou par l'écriture? C'est à dire faut-il l'étudier en suivant le point de vue du lecteur ou en se laissant guider par l'intention annoncée par l'écrivain? Un texte est érotique parce que son créateur l'a voulu ainsi, mais au lecteur est réservé la plus grande responsabilité de l'interprétation. Dans le cas des ouvrages érotiques, l'écriture est douée d'une intention plus directe et plus avouée (cet aveu se dévoile dans les préfaces ou au cours du déroulement du texte). Le roman érotique a pour but principal de provoquer une réaction --physique -- sur les lecteurs. Il doit donc s'appliquer à atteindre ce but avec des armes stylistiques et une charpente narrative conçue de façon à mettre en valeur le contenu érotique. C'est l'organisation de la matière érotique et les stratégies de l'écriture galante qui seront l'objet de mon analyse du roman galant d'ambiance.

Mon étude sera centrée autour d'un noyau de huit oeuvres

choisies dans le corpus érotique, et plus particulièrement parmi les ouvrages galants d'ambiance¹. Les courts synopsis qui suivent donneront une vue d'ensemble de l'intrigue de chacun de ces romans. Celle-ci est à la fois facile à résumer et complexe: facile puisque les aventures sont assez simples et répétitives (elles n'ont en général qu'un but, qui est de décrire le plaisir des personnages); complexe car le récit est composé de scènes juxtaposées, ayant chacune leur intrigue, elle-même menant à leur propre dénouement:

1. Le Rideau levé [117] est le récit à la première personne de l'éducation (sexuelle, théorique et pratique) de Laure (comme l'indique le sous-titre du roman Le Rideau levé ou L'Education de Laure) confié à Eugénie, sa compagne de couvent et amante. Initiée par son parâtre (qu'elle appelle "mon père"), elle connaîtra toutes les formes de plaisirs (saphique, amour de groupe) et à la mort de celui-ci, elle se réfugiera dans un couvent.

1. Ce périmètre délimité ne m'empêchera pas de glaner des exemples dans les deux autres catégories étudiées dans le premier chapitre, les romans événementiels et les romans pamphlétaires. Les huit romans principaux qui constituent le coeur de mon étude sont: Mirabeau: Le Rideau levé, Ma Confession [117]; Nougaret: La Capucinade [124]; [Crébillon]: Ma Vie de garçon [33]; Andréa de Nerziat: Félicia ou Mes Fredaines [120], La Matinée libertine [121]; La Messaline française [45]; La Blondine, ou Aventures nocturnes entre les hommes et les femmes [12]. Je voudrais rappeler que le but de cette étude n'est pas de déduire des stéréotypes mais de mettre à jour quelques stratégies de l'érotisme au XVIIIe siècle.

2. Le héros de Ma Conversion [117], Con-Désiros, rapporte sa vie d'homme entretenu à la mode; il court d'aventures (féminines) en aventures, glanant de l'argent et des plaisirs. Satire de mœurs, les tableaux où il décrit ses exploits sexuels ne sont pas toujours flatteurs pour lui, mais permettent d'esquisser plusieurs portraits saillants de la cour. Il finit par se marier et devenu cocu, il lancera un défi à toutes les femmes.
3. La Capucinade [124] est l'histoire d'un moine, le frère Jean Discret, depuis sa jeunesse et de sa vie dans un monastère (il explique la naissance de sa "vocation") où il approfondit la science de l'amour. Il devient frère quêteur, vivant de plaisirs et pour les plaisirs. Ses bonnes fortunes constituent le fond de l'intrigue et il intercale parfois les aventures et mésaventures d'autres moines. La fin est centrée sur la guerre qui déchire le monastère et qui oppose les pères aux frères. Le héros finira dans un cachot d'où il lance son appel au secours. Cet ouvrage satirique puise dans la veine anti-cléricale toutes les ficelles de son ironie en les renouvelant et en donnant à l'ensemble un ton plaisant.
4. Ma Vie de garçon [33] décrit l'éducation (sexuelle entre autre) d'un jeune garçon et son entrée dans le monde. Il raconte ses premiers jeux d'enfants, sa maladie sexuelle, sa rencontre avec une femme plus mûre

(qu'il ne pourra satisfaire), son entrée dans un couvent déguisé en femme (ses bonnes fortunes), sa carrière de soldat en vadrouille. Il conclut en disant que maintes aventures ont suivies celles qu'il a narrées.

5. Félicia, dans Félicia ou Mes Fredaines [120], fait aussi le récit de son initiation au monde et aux plaisirs. Orpheline, elle est recueillie par Sylvino et Sylvina. Elle n'hésite pas, après les premières fois, à se livrer aux plaisirs physiques. On retrouve dans ce roman la structure commune au genre romanesque de l'époque: une action entrecoupée de récits de personnages secondaires, de leurs malheurs, des rencontres, des séductions.

6. La Matinée libertine [121] se présente sous la forme d'un dialogue entre une comtesse, sa demoiselle de compagnie (Cécile), et deux personnages qui montent tour à tour sur la scène, un abbé et un chevalier. Les deux hommes se partagent les faveurs de la comtesse qui ne renonce pas pour autant à goûter certains plaisirs dans les bras de Cécile, à qui elle sert de mentor. L'ouvrage décrit l'amour-goût dans ses développements physiques. D'un ton léger, il montre tous les détours que le langage doit prendre pour garder un semblant de bienséance.

7. Dans La Messaline française [45], le héros arrive à Paris pour commencer son "éducation" chez une duchesse.

Chassé par le mari, il tombe dans les filets d'une inconnue (la reine Marie-Antoinette) avec qui il partage mille folies sexuelles. Lassée, elle le quitte, mais lui devient entre-temps l'amant de la duch... de Pol... et il connaît alors d'autres aspects du plaisir. Leur liaison dure jusqu'à la Révolution et après leur exil; il en reviendra, dégoûté mais surtout délaissé et trompé.

8. La Blondine [12] est impossible à raconter du fait de l'absence totale d'intrigue et de lien entre les histoires: des personnages confient leurs secrets d'alcôves en donnant le plus grand nombre de détails possibles, détails sur les caresses sexuelles, mais aussi sur tout ce qui touche aux rapports sexuels (apprentissage, douleur, toilette).

Ces romans ont été sélectionnés tout d'abord arbitrairement, mais nous verrons qu'au sein de cet éventail figurent les différentes tendances du roman érotique d'ambiance discutées dans le premier chapitre. Ces huit romans représentent bien le genre en ce qu'ils donnent un aperçu des différents styles d'écritures, d'intrigues et de personnages communément utilisés dans ce type de roman galant. J'étudierai certaines variantes de la galanterie, de celle qui se voile jusqu'à celle qui s'offre, dépouillée de toute pudeur de la langue.

Parmi ces huit romans -- et si cette sélection avait été autre, le résultat aurait été semblable -- sept sont des

mémoires ou des récits à la première personne², comme si le phénomène érotique devait dépendre du "je". Jean M. Goulemot dans sa préface de La Messaline française [45] souligne que cet attribut apparaît comme un canon du genre³. Cette remarque se vérifie dans le corpus galant d'entre 1760 et 1790, où les deux tiers des ouvrages sont écrits à la première personne, sous forme de mémoires, de romans-dialogues, de romans épistolaires et de romans-confessions qui sont des styles très primés et demandés à cette époque⁴. Il n'en demeure pas moins que le choix d'une telle structure sied particulièrement bien à la littérature galante qui se complaît dans le thème et le style de la révélation. Michel Foucault démontre qu'en occident le discours sur le sexe se fait très volontiers sous forme d'un aveu, qui est une variante et une

2. Il s'agit de: La Blondine ou les Aventures nocturnes entre les hommes et les femmes [12], Ma Confession [117], Le Rideau levé [117], Félicia ou mes Fredaines [120], La Messaline française [45], Ma Vie de garçon [33], La Capucinade [124]. Le huitième, La Matinée libertine [121], est un dialogue qui emprunte un peu au genre théâtral.

3. In Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle III, p. 289 [45].

4. Alors que les romans à la première personne, les lettres et les dialogues ne constituent qu'un peu plus de 40% de l'ensemble de la production romanesque à cette même époque (ces chiffres sont calculés à partir des tableaux des pages xlv-xlvii de la Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800 [162]).

continuation de la confession catholique⁵; le discours sexuel garantit ainsi sa vérité. De plus, le fait d'utiliser la première personne crée un lien entre le récepteur-voyeur et l'acteur-narrateur, ce dernier racontant une expérience intime qu'il a vécue.

Six d'entre ces récits rétrospectifs évoquent l'entrée du narrateur dans le monde des plaisirs et content ses premières expériences sexuelles, la perte de sa virginité⁶. Pour Steven Marcus, le roman "pornographique" commence non pas à la naissance, mais au moment de la première érection, de la première caresse sexuelle⁷. Cette conclusion qui se vérifie dans certains romans est néanmoins un peu hâtive. Tout dépend du but de l'ouvrage et du style narratif, puisque quelques-uns d'entre eux s'inspirent de structures plus traditionnelles, telles que celles pratiquées dans les romans d'aventures. Mais acceptons comme hypothèse de travail que, dans le roman, le récit érotique débute réellement en même temps que l'expérience sexuelle.

Analysons les premières lignes de ces romans, et voyons

5. In Histoire de la sexualité (I). La Volonté de savoir, pp. 82 et suivantes [223].

6. Ces romans sont: La Blondine ou les Aventures nocturnes entre les hommes et les femmes [12], Le Rideau levé [117], La Messaline française [45], La Capucinade [124], Felicia ou mes Fredaines [120], Ma Vie de garçon [33].

7. In The Other Victorians, p. 270 [261].

quel est le but reconnu de ces mémoires. Folies, désir d'amuser, de s'amuser, d'exciter, de titiller, de satiriser: ainsi sont résumées les intentions que les auteurs n'ont pas peur d'exposer dès les premières lignes de leur ouvrage.

Je vais enfin, mon ami, te faire connaître la source de cette fortune rapide et étonnante que tu n'as jamais pu concevoir. Je vais te dévoiler mes intrigues avec une femme altière, aussi honteusement célèbre par ses prostitutions que par ses horribles complots contre le peuple français.[...]

Mon ami, tu ne verras ici que les scènes les plus licencieuses, les tableaux du libertinage le plus effréné [...]. (La Messaline française, p. 299 [45])

Oui, ma chère Eugénie, ces moments délicieux dont je t'ai autrefois entretenue dans ton lit; ces transports des sens, dont nous avons cherché à répéter les plaisirs dans les bras l'une de l'autre; ces tableaux de ma jeunesse [...]: eh bien! pour te satisfaire, je vais, sous des traits ressemblants, les retracer ici.

Tout ce que j'ai fait et pensé dès ma plus tendre enfance, tout ce que j'ai vu et ressenti va reparaître sous tes yeux. Je ferai renaître dans toi ces sensations vives, ces mouvements précieux, dont l'ivresse a tant de charmes. (Le Rideau levé, p. 313 [117])

Comme j'ai vécu jusqu'ici dans ces principes [plaisir et volupté sans frein], je n'ai aucune aventure intéressante et suivie à me reprocher; ma vie galante est toute en action, Je n'ai que des faits à vous apprendre; je n'y joindrai aucune réflexion. Si je déplais ou si j'ennuye, il sera aisé de m'interrompre.

J'avais quatorze ans [...]. (Ma Vie de garçon, p. 4 [33])

L'héroïne de La Blondine [12], après s'être adressée à "[sa] chère Toinette", commence sans perdre de temps à raconter ses expériences pré-maritales avec son futur mari, Rapineau, et,

négligeant toute introduction, toute transition, elle nous plonge dans les détails de ses découvertes sexuelles (p.3). Quant au héros de Ma Conversion [117] qui dédie son livre au diable, il écrit dans sa préface:

Vous y lirez la Gazette de la cour, les nouvelles à la main des filles, des financiers et des dévotes. [...] Puissent les tableaux que j'ai l'honneur de mettre sous vos yeux ranimer un peu votre antique paillardise! Puisse cette lecture faire branler tout l'univers. (p. 38-39).

L'Avant-propos de La Matinée libertine [121] est lui aussi clair sur les desseins de l'ouvrage:

Que signifie ce petit ouvrage? -- Rien. -- A-t-il une clef? -- Non. -- Est-ce une galerie de portraits? -- Oui et non [...]. -- Est-ce une satire? -- Des gens? non; des choses et de nos moeurs? peut-être; non pas en vue de les rendre haïssable, ce serait dommage, [...] mais pour qu'on en rie de ce qu'elles ont de ridicule... En un mot, c'est le jeu d'une imagination lascive et voilà tout. (p. 5)

La franchise est l'apanage du roman érotique, d'abord parce qu'il attire plus facilement l'attention et qu'il n'a rien à gagner à se cacher -- sauf s'il espère passer inaperçu du censeur.

La Capucinade [124] et Félicia ou mes Fredaines [120] demeurent un peu discrets au début sur le contenu des pages qui vont suivre, mais Félicia, la narratrice, ne désire pas dissimuler ce que contiennent ses mémoires: elle répond fermement au chevalier qui la questionne:

-- [...] mais quel est votre but en écrivant?
-- De m'amuser. -- Et de scandaliser l'univers? -

- Les gens trop susceptibles n'auront qu'à ne pas me lire. (Félicia ou mes Fredaines, p. 13 [120])

Ainsi s'esquisse la trame des aventures narrées par la suite.

Ces romans sacrifient à la loi du genre quand ils essaient de prouver qu'ils sont vrais, et non pas le fruit d'une imagination dérégulée. Ils adoptent un ton ludique, ironique parfois:

Les romans ont coutume de débiter par les portraits de leurs héros. Comme, malgré la sincérité avec laquelle je me propose d'écrire, ceci ne laissera pas d'avoir l'air d'un roman, je me conforme à l'usage [...]. (Félicia ou mes Fredaines, p. 15 [120])

Peut-on dire qu'ils obéissent à des contraintes structurelles ou sont-ils un amoncellement de scènes légères? Le principe directeur est le même que celui du genre romanesque: l'intrigue est centrée sur le développement de l'individu -- le récit d'une destinée, celle du héros ou de l'héroïne. C'est à dire que son évolution et ses expériences dans le monde constituent le moteur de l'action. Loin de se disperser, le récit suit une voie qui s'avère être tracée, malgré les écarts qu'entraîne le foisonnement des expériences et des rencontres érotiques. Le narrateur jalonne son récit de références philosophiques et morales qui règlent sa conduite dans la société. Cette morale se greffe ostensiblement sur le récit des plaisirs, en plein coeur de l'action. Une fois que sa morale des plaisirs est écrite et démontrée par les aventures,

la leçon devient légitime et le roman peut se terminer⁸. Le père de Laure a semé les graines de sa morale, qui était la satisfaction de tous les désirs, tout en s'imposant des freins⁹ et Laure veillera à bien suivre ces conseils. Félicia, après une vie mouvementée, découvre la douceur des plaisirs tranquilles; Con-Désiros, lui, découvre la trahison des femmes¹⁰. La fausse modestie dont se masquent les narrateurs au début ("seulement pour m'amuser", "bref récit", etc...) se transforme petit à petit en une mission plus fondamentale: celle d'éduquer ou d'initier un public plus large à la connaissance érotique d'abord, et également à la philosophie des plaisirs.

Les romans-listes, au contraire, ne semblent ni obéir à une loi formelle, ni se soucier d'avoir une quelconque organisation ou justification. Rares sont les exemples de ce type d'ouvrage, car malgré leur pauvreté structurelle et stylistique, les romans galants manifestent tous le désir

8. Laure, sous les ordres de son père, accepte de porter une ceinture de chasteté, et ce, afin de la protéger contre des désirs intempestifs; sa réaction première est la révolte: "Je fus d'abord très fâchée, et je ne pouvais cacher l'humeur que j'en avais. Mais j'ai trop bien appris depuis combien je lui en devais de reconnaissance." (Le Rideau levé, p. 335 [117]). Cette remarque indique bien clairement l'importance des aventures qui doivent parallèlement être interprétées comme des leçons.

9. Voir par exemple Le Rideau levé, pp. 335-38 [117].

10. La fin de Ma Conversion [117] est une diatribe assez violente contre la ruse des femmes.

d'intégrer leurs intrigues à un contexte général cohérent (l'entrée dans le monde, les hauts et les bas des personnages, l'obtention de la richesse ou de la connaissance, etc). La Blondine [12] est cette exception: le lecteur ne décèle nulle intention d'explicitier les raisons premières de ces scènes et aucune destinée n'est présentée: le récit n'est qu'une suite de scènes érotiques, agencées indépendamment de toute structure. Le roman commence brutalement et se termine de la même façon, sans que l'on ait eu l'impression d'une progression ou que l'on ait compris la direction vers laquelle le récit voulait nous amener. Quoiqu'il en soit, il existe un principe commun à tous ces romans galants: ils refusent d'être statiques, et prétendent être le témoignage de myriades d'expériences variées et originales.

Le foisonnement né de l'érotisme

A l'instar des différentes expressions artistiques au XVIIIe siècle et des coutumes en vigueur dans la société (papillonnage), le roman érotique, qui est avant tout un roman du plaisir, chante les bienfaits de la variété (des expériences sexuelles) et de l'inconstance. Ces romans débordent de conseils tels que celui-ci:

La Comtesse [à Cécile, sa demoiselle de compagnie qui lui parle de l'amour comme d'"une inclination réciproque, bien tendre"]: Fi donc! Désirer, jouer, changer, dans ces trois mots est toute la vérité de ce qu'on nomme Amour. Encore faut-il que cela marche rapidement et que les goûts se

succèdent sans intervalles. (La Matinée libertine, p. 13 [121], il souligne)

Le père de Laure donne les mêmes recommandations, en distinguant pourtant l'infidélité occasionnelle et l'inconstance excessive qui n'est pas inspirée par la nature (in Le Rideau levé, pp. 424 et suivantes [117]). Qu'attendre donc de ces récits? Une succession désordonnée ou ordonnée de scènes galantes? Jean Starobinski décèle un ordre dans l'expérience libertaire du XVIIIe siècle:

[...] le foisonnement décoratif correspond à une poursuite de la variété destinée à compenser l'ennui qui pourrait résulter de l'indispensable hégémonie de l'ordre. Le système rococo est celui d'un ordre autoritaire tempéré par l'assymétrie et par la multiplication des menues surprises.¹¹

Eviter l'ennui en cultivant le plaisir: la philosophie du plaisir captive le texte. Le luxe de détails correspond à la multiplicité dévoilée par l'art rococo.

L'inconstance correspond au désir de ne pas se fixer et de ne pas fixer ses plaisirs. L'infidélité va fournir aux narrateurs prétexte à changer d'amants et d'amantes: rares sont les scènes d'amour répétées avec un même partenaire. Ou bien les variantes servent à accompagner de nouveaux phantasmes sexuels (dans une orgie, avec échange ou multiplication des partenaires par exemple). Les mouvements des corps remplacent les péripéties romanesques ou en remplissent

11. Jean Starobinski, L'Invention de la liberté, p. 39 [296].

les fonctions.

D'où le roman érotique tire-t-il le foisonnement dont il a besoin? De la représentation de l'acte sexuel, de l'attente du dévoilement, de la variété des combinaisons amoureuses. L'amour est frivolité (comme dans La Matinée libertine [121] qui conte les plaisirs que recherche presque négligemment la comtesse, sans trop y faire attention), moyen de survie (Ma Conversion [117], où Con-Désiros explique comment il vit de ses exploits sexuels), ou enfin part importante de la vie des personnages (Le Rideau levé [117]). Diverses réflexions que renvoient les glaces des salons et des boudoirs reproduisent et multiplient à l'infini le plaisir, les caresses et incitent à en rechercher d'autres: "Ces jeux, ces baisers qui se répétaient dans les glaces nous échauffèrent à l'excès" constate Laure (Le Rideau levé, p. 403 [117]). Le caprice enfin (celui qui pousse à la variété) règne dans ces romans comme à la cour¹². Il donne aux personnages un moyen d'échapper à la monotonie et voudrait éloigner celle que pourrait provoquer le texte.

Beaucoup de romans et de livres de morale qui ont voulu dénigrer le plaisir l'ont revêtu du caractère dépréciatif que prend l'adjectif "fugitif". Le miroir, comme je l'ai dit plus haut, a la capacité de fixer, parce qu'il peut refléter et

12. Cf. Starobinski, L'Invention de la liberté, p. 14 [296].

créer une chaîne illimitée d'images, le scénario érotique dans son moment, dans sa pose. Il donne à l'éphémère l'illusion de la durée, comme le tableau, ou l'estampe, qui saisit et reproduit le plaisir. Les tableaux, même fugitifs, se sont imprimés sur la glace; on se console ainsi de l'angoisse qui est causée par la rapidité et la fugacité de la volupté. De plus, le roman érotique tente de pallier à l'éphémère essence du plaisir et du désir (sexuel ou autre) par l'accumulation. En assignant au désir et aux plaisirs un côté permanent -- tout au long du roman et au-delà -- , dans et par le perpétuel recommencement et l'enchaînement des scènes galantes, le narrateur veut combler le vide de l'action; il remplit le blanc du texte, en créant l'illusion du mouvement et représente pour ainsi dire une solution satisfaisante à celui qui refuse de se fixer. Car selon cette philosophie de la vie, le mariage ou la constance est perçue comme une mort, et parallèlement, l'attention du lecteur ne doit s'arrêter sur un moment particulier, afin de suivre le flot parfois alerte de la narration.

L'exemple nous en est fourni par les transitions auxquelles recourent les narrateurs dans leur récit. Ces transitions sont dans de nombreux cas de simples juxtapositions. Ils accentuent ainsi la rapidité de la narration. La Blondine [12] nous donne un exemple frappant, et néanmoins un peu extrême de ce procédé de l'élimination de toute transition

narrative; la narratrice finit à peine une scène, qu'elle recommence:

Il voulut encore badiner de nouveau avec moi lorsque ma mère monta, je rabaissai mes jupes et lui cacha [sic] ma chemise. Chère Toinette, il vous faut raconter un autre badinage qui m'arriva dans ma jeunesse avec une fille, avec laquelle je couchai dans le même lit. (p. 5)

Sans doute que cet ouvrage est de qualité médiocre, structure et style -- volontairement ou non -- pauvres¹³. Mais quel que soit l'auteur, la transition est plus comme un caprice, celui du plaisir de raconter, de dépeindre ce qui s'est passé, et la suite d'une péripétie dépend du bon vouloir du narrateur.

Le narrateur de Ma Conversion [117] mêle à son style une énergie qui nous emporte tout au long du livre. Il nous raconte l'une de ses bonnes fortunes:

Pendant ce temps-là je fais connaissance avec une de ces femmes qui, blasées, sur tout, cherchent des plaisirs à quelque prix que ce soit. Elle me fait des avances, parce que son honneur, sa réputation, la bienséance... Tout cela est aussi loin que sa jeunesse. Nous nous sommes bientôt arrangés; elle me paye; je la lime, car je ne veux sacre dieu pas déranger... Mon Infante le sait; les tracasseries viennent. Ah! doux argent! je sens ton auguste présence!... Enfin on se détermine. (p.43)

Il y a de la bonne humeur et de la légèreté dans ces propos; les phrases courtes, incomplètes, produisent un rythme plus

13. Dans La Blondine [12], les personnages n'appartiennent pas à un milieu défini, peut-être au menu peuple, il serait alors normal qu'ils s'expriment d'une manière imparfaite, un peu maladroite.

entraînant, plus enjoué. En quelques lignes, le narrateur raconte qu'il a fait l'amour à une femme, qu'il a mangé, recommencé ses exploits, été récompensé, et le lendemain, cette femme tombe malade et meurt. Ces scènes se suivent sans observer de linéarité, contrairement au roman plus traditionnel (où le cheminement romanesque dépend de l'intrigue). Les scénettes s'enchaînent autour des portraits et de la façon de soutirer de l'argent aux femmes, comme des anecdotes soudées. Pourtant, le récit ne paraît pas être décousu car la verve remplace l'intrigue et l'ordre. Le conteur nous laisse le soin de terminer ses phrases en nous adressant un coup d'oeil complice et ironique. Dans de nombreux romans galants d'ambiance, chaque nouvelle femme ou chaque nouvel homme, produira la justification suffisante pour passer à autre chose, afin que se développe le récit. En revanche, d'autres romans sont plus structurés: Le Rideau levé [117] enchaîne histoires galantes et leçons du père (leçons sexuelles ou morales) d'une manière tout à fait régulière: chaque scène est accompagnée d'une leçon, qui la précède ou la suit, au gré des occasions.

Les "moments heureux" sont courts: ils ne durent que l'instant de la jouissance; mais ils peuvent se multiplier, car on espère que la quantité rendra le plaisir permanent et le transformera en sensation perdurable. Quelle conclusion en tirer? que la passion et le plaisir se consomment rapidement,

qu'ils font naître des jouissances courtes, et qu'ils sont cependant privilégiés. Le but du roman érotique est d'offrir un maximum de points de vue, de scènes galantes et de détails. A bien des égards, l'esthétique du XVIII^e siècle favorise le roman érotique qui s'intègre à la fois dans le moule artistique et le moule philosophique: le frivole et le pittoresque coloré des événements galants traduisent à leur façon l'élan des Lumières. Jean Starobinski dans L'Invention de la liberté [296] établit sa vision du XVIII^e siècle à partir de son interprétation de la liberté dans les arts; c'est précisément du plaisir (sous toutes ses formes) qu'il est question dans le concept de liberté. Celle-ci s'affirme par l'abondance (des formes, des mouvements, des caprices, des "surprises"¹⁴). Il va sans dire que la multiplication n'est pas dans tous les cas synonyme de nouveauté et d'originalité. L'impression de mouvement provient parfois de la simple répétition d'un schéma identique ou de l'accumulation des mêmes mécanismes, danger qui guette le roman galant.

La répétition

L'auteur ne peut éviter d'avoir recours à des éléments similaires, voire répétitifs, dans l'élaboration de sa structure narrative. Ces parallélismes ressemblent bien plus

14. Voir la citation de Jean Starobinski, supra p. 168.

à des faiblesses qu'à des stratégies élaborées sciemment¹⁵. Mais je dépasserai ce niveau de jugement esthétique qui serait à la fois réducteur et terminal, et analyserai les composantes de ces répétitions pour montrer qu'à l'intérieur des redites il y a quelque chose qui distingue les scènes entre elles.

Les romans galants d'ambiance, bien qu'ayant à leur disposition le riche vocabulaire du corpus érotique, se limitent à certaines expressions, mots ou techniques. Le frère Jean Discret (dans *La Capucinade* [124]) n'utilise que très peu d'euphémismes (discrets) pour souligner qu'il est arrivé à ses fins et que la femme a cédé et ce, tout au long du roman: "j'allais être heureux" (p. 12)¹⁶ ou bien, les femmes "s'humanisent" quand elles tombent dans ses bras. Ceux qui ne connaissent pas encore les plaisirs sexuels sont tous

15. Steven Marcus commente et juge un passage qu'il vient de citer: "First, this prose manages to combine extreme fantasy with absolute cliché -- as if the fantasy, however wild and excessive it may seem, had been gone through so many times that it had long since become incapable of being anything other than a weary and hopeless repetition of itself" (in *The Other Victorians*, p. 275 [261], je souligne). Mais les mêmes conclusions pourraient être tirées après la lecture de romans d'amour ou d'aventures où les composantes sont ressassées jusqu'à la saturation. Ce qui rend la répétition plus évidente dans les romans érotiques est l'absence de "distracteurs" ou d'autres fils directeurs que le sexe: puisque l'action est centrée sur l'érotisme, seules ces scènes érotiques semblent dominer, les autres font figures de remplissage ou paraissent être les adjuvantes des premières.

16. Page 45: "elle ferait tout son possible pour me rendre heureux"; p. 67: "je voulais me rendre heureux".

traversés "d'un trouble inconnu"¹⁷. Allons plus loin: ce n'est pas une seule expression qui est reprise, mais bien une séquence: pâleur (de la peau) et rougeur (née du plaisir) sont les couleurs de l'amour chez les femmes dans La Capucinade [124]. Au moment de s'abandonner, "[sa] tendre langueur" (p. 47) comme sa "molle résistance" (p. 12) sont les signes du bon vouloir féminin. Enfin, sa "voix étouffée" et ses "soupirs entrecoupés" (pp.12, 37 et 83) annoncent "l'heure du berger"! Les larmes sont presque toujours de rigueur dans ces scènes, surtout s'il s'agit d'une jeune fille vierge qui est initiée à la sexualité. Chaque roman dispose de codes et d'un vocabulaire particuliers, parfois originaux, que les narrateurs ne se lassent pas de ré-utiliser comme pour établir un moule dont ils ne voudraient ou ne pourraient pas se défaire. Les scènes érotiques se construisent autour d'un îlot de formules et de modèles qui se retrouvent de romans à

17. Nous ne pouvons pas noter toutes les occurrences de ce trouble, mais il apparaît deux fois dans La Capucinade [124], p. 10 (la première expérience du narrateur) et p. 54 (il séduit une jeune fille vierge). Laure surprend son père et sa servante dans une situation non équivoque, et les regarder lui fait éprouver "une sensation qui [lui] était inconnue" (Le Rideau levé, p. 324 [117]). Félicia l'appelle "sensation inconnue" (p. 27), la blondine, "une chaleur imprévue" (p. 3) et le chevalier de Nantel s'éveille un jour en ressentant l'effet de la nature: "avec des inquiétudes et des désirs qui m'étaient inconnus" (Ma Vie de garçon, p. 4 [33]).

romans¹⁸.

Le corpus traduisant le plaisir est limité à quelques mots et expressions hyperboliques: le mot "volupté" revient trois fois en deux pages¹⁹. Tous les termes du registre du bonheur défilent: félicité, jouissance, bonheur, plaisir(s). Ceux-ci sont parfois mis en relief par des expressions telles que "comble de félicité"²⁰ ou "mer de délices"²¹ ou "torrents de délices", "ivresse voluptueuse"²² qui renchérissent sur la valeur donnée au mot seul. Nulle expression ne semble capable de peindre l'extrême bonheur du plaisir séculier des sens, la répétition s'avère être un moyen communément employé pour parvenir à cette fin.

Dans certains romans érotiques, l'agencement des scènes ressemble à une mélodie monotone composée seulement de quelques mesures. Aucune complexité dans ce qui paraît définir un schéma immuable. L'entrée en matière peut être sensiblement la même:

[...] il me jeta sur le lit, m'embrasse et par plusieurs caresses et des mots amoureux qu'il put imaginer, il tâcha de m'animer au jeu vénérien. (La

18. Comme l'exemple cité plus haut "des soupirs entrecoupés" qui ressort dans plusieurs romans.

19. Cf. La Capucinade, p. 12-13 [124].

20. La Capucinade, p. 36 [124].

21. Idem, p. 36.

22. La Messaline française, p. 311 [45].

Blondine, p. 10 [12])

Il me baisa et me regarda partout. (idem, p. 18)

Cependant il me baise, il m'embrasse, il me caresse et après m'avoir regardé en tous endroits avec des yeux lascifs, il se joint à moi [...]. (idem, p. 30)

Jusque dans le fonctionnement de la scène de séduction qui est reprise nombre de fois: le frère Jean Discret (La Capucinade) rencontre peu de refus dans sa quête du plaisir. Il jette son dévolu sur une jeune femme, lui parle d'amour, lui fait des galanteries qui convainquent (sans qu'il s'étende sur le contenu de sa tirade) et l'affaire est jouée: le mot séduit et les femmes ne sont pas véritablement farouches. Dans un autre épisode, il aide une jeune fille pauvre, puis la met en garde contre la méchanceté des hommes:

"Ensuite, continuai-je, ils vous prendront la main, ils la baiseronent avec transport."

Notez bien, lecteur, que je joignais le geste au discours. Je peignais à merveille.

-- "Ils ne se contenteront pas, repris-je, de votre main, bientôt ils découvriront cette gorge charmante, ils la couvriront de baisers."

-- "Que faites-vous? s'écria Thérèse."

-- "Je vous apprends à craindre les hommes. Ils deviendront plus téméraires, le feu de l'amour les embrasera, ils seront sourds à vos cris."

A ces mots, je me rendis audacieux, elle voulut se défendre, sa faiblesse la trahit, elle resta dans mes bras sans connaissance.

Revenue à elle-même, elle entreprit de m'accabler de reproches; je ne répondis que par des baisers; la volupté s'empara de ses sens. Thérèse m'avoua sa défaite d'une voix étouffée; elle partagea mes transports. [...] Il n'y que le premier pas qui coûte. Thérèse s'accoutuma sans peine à mes caresses. (La Capucinade, p. 82-83 [124])

Le geste remplace le mot, quand celui-ci n'est pas assez décisif. Dans cette scène, qui au début ressemble à un viol, le ton change lorsque la jeune fille revient à elle: elle se trouve guérie de tous ses préjugés vis à vis du plaisir et des moines (p. 83). Une autre fois, il persuade une jeune femme uniquement par la force des mots, dans une séduction qu'il passe totalement sous silence:

Je peignis les plaisirs que l'on devait goûter dans ses bras. Je m'enflammai; je la vis s'attendrir. (idem, p. 45)

Contrairement aux romans de séduction, peu de place est donnée ici à la rhétorique du séducteur: la façon importe peu, l'accent est placé sur le résultat (dans ce cas, il s'agit de la description ou de la suggestion de l'acte sexuel. Il arrive souvent que le langage et le geste se confondent, que l'expression classique "faire l'amour" (laquelle décrit une étape qui n'est pas encore physique) soit prise dans son sens littéral. Souvent même, le geste précède le mot, comme dans Rosalie ou le Triomphe de l'inconstance [54]:

Avant de répondre, il [le séducteur] la mit dans l'impossibilité de continuer ses doutes [il veut lui "prouver" son amour]. En effet tout ce que peut employer la volupté, si féconde en ressources pour arriver au même but; tout ce que l'amour a de langueur et d'emportement, fut mis en usage, et Rosalie fut si bien vaincue par le plaisir que l'apparence même d'un doute eut été ridicule. (p. 50-51)

Les deux modes d'expressions de l'amour (verbal et physique) ne sont pas si éloignés l'un de l'autre au XVIIIe siècle, les

deux revêtent un caractère sensuel, et là "le mot" rencontre "la chose".

Les romans peuvent différer les uns des autres, mais les scènes galantes donnent l'impression de sortir d'un moule identique, à cause de la simplicité à laquelle se trouve réduit le procès. Pas de résistance véritable chez les femmes²³, ou bien celle-ci est feinte²⁴. Après l'acte, on revient à la narration du vécu quotidien, les personnages se relancent dans leurs aventures, se replongent dans la société ou dans de nouveaux plaisirs.

Les actes d'amour sont aussi copiés, parfois délibérément, comme cela se pratique couramment dans le monde de la gravure galante où les variantes côtoient les originaux.

23. Félicia attendait ce moment plus qu'autre chose: "Je vais conter, bien qu'imparfaitement sans doute, comment fut prise une petite place très mal défendue depuis un an par les seuls contretemps, pendant que le tempérament, gouverneur, était d'intelligence avec l'ennemi." (op. cit. p. 56). Laure saute dans les bras de son père, car elle est devenue femme: "Me voilà donc enfin où tu me désirais!... Que je serai contente si je puis faire naître tes désirs et les satisfaire!... Mon bonheur est d'être tout entière à toi [...]." (op. cit. p. 350).

24. L'évanouissement est parfois sincère, mais l'homme profite de la situation (voir la citation tirée de La Capucinade [124], voir plus haut p. 177). C'est aussi une convention, comme le sommeil que doit troubler le jeune homme timide. Nombre de romans offrent cette scène qui semblent être un archétype du genre, ou un moyen commode de se donner en sauvant un soupçon d'apparence. Parmi les romans choisis, nous trouvons cette scène dans Félicia ou Mes Fredaines (p. 40-41) [120], Ma Vie de garçon (p. 18, 19-20) [33], La Messaline française (p. 301) [45].

Et pourtant ces romans se vantent d'apporter quelque chose de nouveau sur la scène galante, ainsi que le défend la narratrice de La Vénus en rut [58]:

[...] un [lecteur] indifférent dirait qu'après L'Académie des dames, Thérèse, La Religieuse, et le fameux Portier, on sait tout; j'espère te prouver le contraire; je n'emprunterai rien de ces ouvrages, je peindrai ce que j'ai vu, fait, senti, je ne veux de modèle que moi. (pp. 2-3)

L'expérience personnelle donne au récit l'illusion de sa singularité. Toutes les combinaisons possibles sont essayées dans les tableaux érotiques qui se jouent dans ces romans. En dehors de la "banale" composition un homme-une femme, il y a peu de romans érotiques où ne sont pas évoqués les amours saphiques. Puis viennent les petites orgies, dans lesquelles il y a un homme accompagné de deux femmes (dans Le Rideau levé [117], La Messaline française [45]) ou deux hommes et une femme (dans La Blondine [12] et La Capucinade [124]). Ici pourtant, mon but n'est pas de recenser toutes les positions et variations sexuelles, mais de mettre l'accent sur le côté itératif des modèles qui servent de poncifs.

Examinons la structure du Rideau levé [117] détaillée dans l'Appendice A. Cette analyse divise le roman selon les scènes érotiques qui constituent le coeur de l'action. A celles-ci s'ajoutent un ou deux moments clés, comme la mort du père et l'entrée de Laure au couvent, ainsi que les circonstances romanesques de la rencontre de certains

personnages, leurs motivations, circonstances qui servent de transition entre les "activités sexuelles". Cet ouvrage réunit les différentes techniques d'écriture du roman érotique que je viens d'énoncer: il vacille entre les dangers de la répétition et la liberté du foisonnement.

Le Rideau levé [117] donne la parole à plusieurs narrateurs, dans le désir de varier les voix et les points de vue, procédé fréquent dans le genre romanesque. La narratrice, Laure, s'attribue de nombreux rôles: celui d'actrice, de provocatrice, d'observatrice. De plus Laure invite des narrateurs secondaires (son père, Isabelle, Rose), qui seront tour à tour acteurs, voyeurs, confesseurs, témoins. Au début du roman, par exemple, Laure a pour partenaire son père et Lucette, mais chaque séquence se distingue de la précédente de par la façon dont les personnages se succèdent ou se mêlent sur la scène. Il y a Lucette et le père dans une scène d'amour, deux fois représentés, mais dans des occasions modifiées (dans la première, la jeune femme est endormie et il profite d'elle, dans la seconde, elle est consentante, et les caresses ne sont pas les mêmes), puis des trios (Laure, le père, Lucette), des duos (Lucette, Laure ou Laure et son père). L'éventail des plaisirs et les libertés sexuelles (voir la troisième colonne) témoignent de leurs activités et donne une idée du mouvement: les personnages combattent l'ennui (sexuel) par le nombre d'expériences et de

partenaires.

L'impression de répétition, elle, provient du fait que le roman utilise les mêmes thèmes, les mêmes structures: il raconte l'initiation sexuelle de quatre jeunes filles (Laure, Isabelle, Rose et Eugénie). Le thème de la défloration n'est cependant pas traité de façon identique dans les quatre cas. Chacune de ces jeunes filles a connu les plaisirs qu'ont apportés les préludes saphiques et l'onanisme; mais là s'arrête la similitude. La perte de la virginité est vue comme un sacrifice fait à l'amour pour Laure, un don de soi, malgré la douleur. Elle est seulement traitée comme une souffrance et une épreuve dans le cas d'Isabelle; un acte de transgression pour Eugénie qui est prisonnière des lois monastiques; Rose, enfin, se montre maîtresse de l'événement et initie le jeune homme en mettant à profit ses connaissances théoriques recueillies auparavant. Saisi dans son ensemble le roman galant n'arrive pas à se débarrasser de l'effet négatif causé par les redites; toutefois chaque scène présente dans le détail ses propres caractéristiques, distinctes de toutes les autres scènes. La subtilité qui révèle les différences d'une scène à l'autre n'est parfois pas assez soulignée pour démarquer l'originalité de chacune d'elle. Même le foisonnement donne l'impression d'être issu d'une simple multiplication d'éléments monotones, devenant un rabâchage exaspérant pour certains.

On en conclut que la galanterie prend ici l'aspect d'un rite répétitif. Le roman galant est "condamné" à se répéter, à répéter les mêmes images, par les mêmes moyens linguistiques, qu'obligent certaines conventions, tacites mais respectées. Parlant du roman libertin d'initiation, Claude Reichler²⁵ y décèle un "scénario immuable" où la mécanique révèle l'obsession et l'échec final du libertin qui perd son idéal²⁶. Claude Reichler interprète ce canevas comme un rituel nécessaire:

Ce schème se présente à la fois comme une succession réglée d'événements et comme un système de rapports. Il organise un rituel et, dans la mesure où il est réfléchi par le moyen des formes romanesques, il fonde une anthropologie sociale en permettant de déchiffrer un comportement symbolique et en explicitant des corrélations réitérées entre les âges et entre les sexes. (op. cit. p. 102-103)

A ce point la structure galante apparaît comme sclérosée, emprisonnée dans ses règles et dans ses formules. Pourtant au milieu de ses répétitions et de ses carcans, les romans

25. In "Le Récit d'initiation dans le roman libertin". Littérature 47 (1982) [280].

26. Les "trois moments clés" du roman d'initiation sont:

1. Idéalisation.
2. Maîtrise et désillusion.
3. Poursuite d'un objet inaccessible. (op. cit. p. 101).

Mais Claude Reichler ne parle que d'un type de romans, celui où le libertin est initié à la société et par elle. Les exemples choisis caractérisent l'entrée dans le monde de jeunes hommes, pas des libertines (sauf Mme de Merteuil, qui par beaucoup d'aspects suit le modèle masculin du libertin-roué).

défendent leur originalité. Comment s'en sortent-ils?

Surmonter l'écueil de la répétition

Le procédé à la fois le plus simple et le plus accommodant dont ont recours les auteurs galants pour réduire la monotonie des répétitions est de confier au destinataire du texte le soin de remplir lui-même certains blancs. Il arrive donc que le narrateur refuse de se répéter et même de répéter son acte qui lui a pourtant donné tant de plaisir à évoquer. Le narrateur de La Messaline française [45] n'hésite pas à couper son récit et à frustrer son narrataire des détails érotiques:

Oh mon ami! je n'entreprendrai pas de te peindre ici toutes les jouissances que je ressentis dans cette fortunée soirée. (p. 309)²⁷

Cette technique est introduite dès le début, au cours de la première expérience qu'il a décrite cette fois-ci en donnant de nombreux détails; il abrège la suite de cette aventure, ainsi que la fin de sa relation avec cette femme: "Pendant

27. Cette "excuse" est commune à tout le genre, et je ne citerai qu'un autre exemple, tiré de La Cauchoise (in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, I [43]) comme référence, où l'on retrouve les mêmes arguments que dans La Messaline française [45]: "Nous ne sortîmes de table que pour nous mettre au lit. Je ne détaillerai point les plaisirs de cette première nuit, parce que je n'aime pas les répétitions trop fréquentes. Mon amant me foutit trois coups" (p. 422, je souligne). Je voudrais retenir l'attention sur le désir volontaire de passer sous silence ces détails pour la raison déjà suggérée dans La Messaline française; il y a malgré le non-dit la forte détermination à exprimer le nombre à la place de l'action (voir plus tard dans mon développement).

deux mois nous vécûmes ainsi [...]." (p. 302). Il n'est pas aussi avide de narrer tous les moments voluptueux passés avec elle: il interrompt son récit lorsque celui-ci menace d'être redondant et de ne plus avoir l'intérêt de la nouveauté. Il lui oppose alors la variété, le style détaillé remplace les généralités au moment où il rencontre une mystérieuse femme. Il retrace avec émoi ses deux premières nuits, puis il annonce: "Ce commerce avec mon inconnue dura environ six mois" (p. 313), signe que la monotonie pourrait envahir une fois de plus le récit, risque qu'il veut encore éviter. Ces indications jalonnent son texte et servent à le structurer, car elles annoncent que le narrateur va introduire quelque chose de nouveau par la suite. Il conclut donc ainsi ses ébats:

Nous ne cessâmes nos ébats que lorsque nos forces épuisées mirent obstacles à nos désirs. (p. 316)

Cinq fois je doublai ses jouissances de cette manière, et six fois comme je l'avais fait sur mes genoux avant de me coucher. (p. 321)

Nous répétâmes ces exercices amoureux jusqu'au jour. (p. 323)

Nous le fîmes trois fois de cette manière [...]. (p. 324)

Il termine:

Telle a été la vie que j'ai menée pendant très longtemps avec la duchesse de Pol... (p. 325)

De cette manière, nulle scène ne se répète attendu que le narrateur fait preuve d'imagination et chaque description

exploite une perspective, une position, ou une caresse différente. Il détaille la position sexuelle dans laquelle les amants sont engagés au moins une fois, le reste importe moins. Au milieu de ces scènes, il supprime les redites en résumant la suite de leurs badinages par une phrase insignifiante.

Cela implique que l'auteur compte sur la matière sexuelle pour sortir ses aventures de la banalité, de sorte que sa tâche de créateur consiste à raconter différemment ce que tous les autres romans ont mis en scène auparavant, avec, au départ, un corpus linguistique identique et un contenu commun. Il faudra que le narrateur puisse présenter des détails piquants, qu'il mette en scène les corps dans des poses insolites ou originales, qu'il provoque des frissons exceptionnels, qu'il soigne les points de vue et le déroulement des actions. De ce fait, les tableaux deviennent plus réalistes et le verbe plus précis.

Le narrateur tente d'exploiter les différences qui pourraient exister entre une scène érotique et une autre en essayant d'accumuler un éventail d'épisodes érotiques qui témoignent des innombrables possibilités qu'offrent l'amour sexuel et la quête des plaisirs hétérosexuels, homosexuels et orgiaques. Je fais ici référence aux romans-galerie qui se consacrent à la collection des expériences. Cependant, tous les romans érotiques possèdent un aspect "galerie", car rares

-- pour ne pas dire impossibles -- sont les romans "monogamiques", c'est à dire dédiés exclusivement à un couple. Un tel roman limiterait le nombre de combinaisons possibles et augmenterait les inconvénients qu'apportent les répétitions.

La découverte de plaisirs neufs, quelquefois avec un partenaire différent, devient la raison d'être nécessaire de La Messaline française [45] qui est loin de se distinguer des autres. Le narrateur n'a pas l'impression de rabâcher les mêmes péripéties vu qu'au milieu du roman, il promet:

Quoique, jusqu'ici, je t'aie fait passer en revue des scènes bien licencieuses, ce n'est cependant rien en comparaison de celles qui me restent à te raconter. Je te ferai parcourir tous les degrés du libertinage, et je ne m'arrêterai qu'au nec plus ultra de la dissolution la plus effrénée. (p. 318)

Où voit-il cette progression et comment l'exprime-t-il? Sûrement pas par la longueur des descriptions parce que celles-ci restent égales jusqu'à la fin; la fréquence de ses rapports sexuels n'est pas non plus le centre d'attention puisqu'il n'en indique que le nombre. C'est dans le contenu de ces scènes qu'il faut chercher cette progression: dans les libertés prises sur la morale, dans la complexité des postures amoureuses et dans le nombre des participants. Vers la fin du roman, il peint une scène de sodomie, deux femmes faisant l'amour (qui deviendra un trio puisqu'il se joindra ensuite à elles), et la dernière scène du roman est également un trio (deux femmes, un homme) dans une position quelque peu alam-

biquée (qui est la copie conforme d'une position de Thérèse philosophe). Dans sa préface de La Messaline française [45], Jean Goulemot explique comment est évitée la monotonie dans ce type de récit:

Du récit érotique modèle, La Messaline française possède aussi les marques narratives: épisodes accumulés avec changement de partenaire, comme si la nouveauté du complice dans la joute amoureuse servait à une relance du récit et permettait de présenter l'expérience amoureuse, souvent semblable, comme nouvelle à chaque fois. Le changement de partenaire permet aussi des variations combinatoires: s'il y en a ici trois, le troisième entre en fonction dans une scène érotique triangulaire, qui rompt l'impression lassante de répétition d'un même épisode narratif. L'organisation du récit à travers un héros unique et des partenaires changeants se combine avec une gradation des pratiques sexuelles, qui prévient le risque de monotonie. Ainsi, on va du coït à la partie carrée ou presque, en passant par les caresses diverses, le lesbianisme, la sodomie, la fellation. Le modèle du récit initiatique est ici bien présent, souligné par l'ingénuité première du héros. (p. 290)

Mais ce type de "progression" implique un système de valeur émanant de l'activité sexuelle, système qui n'existe pas comme tel, ou plutôt qui varie de roman à roman, d'époque à époque.

On en revient chaque fois aux nombres (de partenaires, de caresses, de combinaisons sexuelles) qui terminent chaque séquence érotique (comme dans les citations précédentes de La Messaline française [45]). Les chiffres paraissent à titre de

référence, pour gonfler la gloire du héros²⁸ comme si le nombre compte plus que le tableau et semble rivaliser d'importance avec ce dernier. Les romans-galeries sont un peu des romans-chiffres, style qui atteint son summum avec Les Cent vingt Journées de Sodome de Sade, dont le but est de présenter le catalogue complet des expériences sexuelles²⁹, tentative qui n'a jamais été égalée, du moins au XVIIIe siècle, malgré le jeu de variations des jeux sexuels dépeints dans les romans publiés antérieurement. Des romans tels que La Blondine [12] ne daignent pas rechercher la nouveauté dans l'énumération des tableaux sexuels. Seule la quantité présente de l'intérêt. En changeant de partenaires, les personnages ont l'impression d'innover. Toujours est-il que la quantité numérique ne saurait constituer une gradation: elle n'engage qu'à l'amoncellement ou qu'à la thésaurisation des possibilités sexuelles. La Blondine [12] jette pêle-mêle des détails sexuels sans que nous distinguions de but défini à ces récits. Ce genre de romans érotiques procède du roman-

28. Soulignons qu'il s'agit en général "d'exploits" masculins, que le nombre -- exagéré, hyperbolique -- a une fonction un peu différente. Il rassure et établit la force sexuelle sur des capacités supérieures à la normale. Chez les femmes, ces nombres pourront entraîner d'autres conclusions (voir chapitre III, 3e partie).

29. Sade montre sa fascination pour la "numération", et le chiffre (nombre de fois, de partenaires, dimensions, etc.) prend une dimension qu'il veut érotique. Hénaff le souligne dans son ouvrage: Sade. L'Invention du corps libertin [233].

liste où nulle progression n'est vraiment recherchée et dans lesquels la structure repose principalement sur le nombre de scènes sexuelles que l'auteur a pu insérer. La "liste" des conquêtes qu'établissait le libertin-séducteur change de finalité dans le roman érotique. La liste du libertin était un signe de sa force de séduction et le moyen de se faire reconnaître dans la société. Ce "tableau de chasse" se transpose dans l'univers sexuel; la seule chose qui importe à présent est d'avoir du plaisir.

Chaque roman conduit sa barque différemment mais il est clair que le désir y est toujours couronné du début à la fin. Le dégoût ne conclue pas le roman galant d'ambiance comme dans certains romans où les "valeurs" de l'amour s'affirment, alors que le héros ou l'héroïne regrette ses erreurs passées. L'ampleur du désir influe seulement sur la gradation temporelle du récit et les personnages suivent le chemin que trace pour eux leur imagination. Le plaisir sert de logique et de lien aux aventures du roman érotique. Il est de ce fait l'élément essentiel du texte.

Parfois le regret -- quelque peu hypocrite et surprenant -- met un holà aux folies galantes. Le narrateur de La Messaline française [45] finit son récit en disant:

Mon exemple t'apprendra combien il est dangereux de se trop livrer à des amis perfides, et de ne pas mettre un frein à la fougue de ses passions (cette moralité te paraîtra sans doute singulière à la suite de descriptions aussi licencieuses). (p. 328)

Il est vrai que sa remarque sonne faux, surtout après avoir offert de décrire le plaisir dans toute sa nudité; il n'a pas failli à sa tâche, car ses descriptions sont très précises. Le repentir et le dégoût sont difficiles à percevoir dans les tableaux voluptueux et engageants, spécialement si l'invitation de la page de garde spécifie qu'il s'agit d'un "ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage" (op. cit. p. 295). Le roman invite plus au plaisir, au partage des sensations qu'à sa condamnation.

Un moyen plus réaliste et moins perturbant aurait été, comme dans maints romans, de confier à un éditeur fictif le soin de conclure moralement le récit, sans détruire sa cohérence. Le frère Jean Discret ne va pas si loin dans sa condamnation rétrospective:

Le lecteur peut voir en raccourci dans cet ouvrage les faiblesses des moines et l'orgueil des capucins. Mais pourquoi n'éprouveraient-ils pas ce que l'on nomme des vices? Les moines ne sont-ils plus des hommes, sont-ils doués d'une grâce particulière, refusée au reste de l'univers? [...]

Par un pouvoir secret tous les êtres désirent s'enivrer de ces plaisirs à qui nous devons notre existence et qui durent malheureusement trop peu. (p. 98)

La nature ironique de cet ouvrage est plus qu'évidente, mais derrière l'image traditionnelle de la lubricité des moines et de leur hypocrisie se dégage un appel naturel au plaisir, légitime pour tous, quelle que soit sa condition. Le seul

regret exprimé qui paraît sincère est celui de l'impossibilité de toujours jouir. L'ouverture finale prône la suprématie des principes qui ont animé la structure narrative (le plaisir de décrire l'appel érotique) et les actions des personnages.

Con-Désiros semble être contraint à poursuivre inlassablement le même but, qui est perçu presque comme une malédiction:

Non, non mesdames, vous ne tiendrez pas mon chef dans vos cuisses maudites; jamais un con marital ne m'enverra des vapeurs cornifères. Au foutre la Conversion; mais dans mon humeur de vengeance je foutrai la nature entière; j'immolerai à mon Priape jusqu'à des pucelages [...]. Par moi, légions de cocus peupleront le palais, les champs et les cités; j'usurperai jusqu'aux droits de notre bonne mère sainte Eglise. Point de fouteuse de prélats, point de monture de curé que je n'enfile sur tous les sens (pour leur conserver l'habitude), jusqu'à ce que rendant dans les bras paternels de M. Satan mon âme célibataire, j'aïlle foutre chez les morts. (in Ma Conversion, pp. 172-73 [117])

Il est lancé par ce défi dans une course qui n'en finira pas. Il perd sa liberté pour mieux la conserver. Puisque marié il était cocu, il se délivre de toute attache et de tout scrupule afin d'affirmer sa supériorité; sans le savoir, il transforme sa quête sexuelle -- qui était sa vengeance contre les femmes -- en une obligation: il est condamné à passer d'une femme à l'autre, sans jamais se fixer.

Stephen Kellman dans son article "The Sadist Reader"³⁰

30. In French Literature Series (Eroticism en French Literature) X (1983): 21-31 [179].

cite Steven Marcus (The Other Victorians) et souligne l'essence éternelle du roman érotique qui est un signe de l'échec parce qu'aucun but n'est atteint et ne peut être atteint:

The ideal pornographic novel, as every one knows, would go on forever -- it would have no endings. If it has no endings in the sense of completion or gratification, then it can have no form, and it is this confinement to the kind of form that art or literature must by nature take which is noxious to the idea of pornography. (p. 30)

Voilà pourquoi les narrateurs s'aperçoivent qu'il est quelque fois impératif de couper court, et de ne pas s'entêter à continuer; la narratrice des Lettres galantes et philosophiques de deux nonnes le fait remarquer et choisit cette excuse pour interrompre son récit:

Je finis ici, ma chère Agathe, le tableau de mes prouesses. Je pourrais bien encore le charger de quelques anecdotes, mais ce serait répéter que des lieux communs et tomber dans une monotonie qui ne serait pas supportable. (op. cit. in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle III, p. 286 [45])

C'est un procédé qui se justifie par la composition même de l'ouvrage: l'intrigue ne va de l'avant que parce que les personnages passent d'un partenaire sexuel ou d'une expérience sexuelle à l'autre.

Par contre, dans un roman comme La Capucinade [124] ou Félicia ou Mes Fredaines [120], ce sont les aventures qui règlent le mouvement du récit et non plus les scènes sexuelles. Pourtant Simone Scott voit dans Félicia ou Mes

Fredaines [120] une progression narrative qui dépend de la gradation des désirs. Elle écrit:

Dans Félicia nous avons deux niveaux d'actions. Les aventures romanesques conventionnelles fournissent la structure spatiale et temporelle sur lesquelles se greffe le récit érotique, qui constitue le niveau narratif le plus important. Le schéma suivant montre comment ce récit érotique s'organise autour d'une gradation de désirs, satisfaits grâce à une infraction au code des bienséances, à l'exception du dernier: désir d'un amour unique, qui est vite rejeté afin de garantir bonheur et liberté. (in "Le Rôle du narrataire dans Félicia d'Andréa de Nerciat", Australian Journal of French Studies, 1984, p. 46 [293])

Elle montre que Félicia connaît la frustration (durant sa première expérience sexuelle), puis une alternance de plaisirs et de passades, qui la mènent enfin à sa liberté et donc à son bonheur (op. cit. p. 47). Toutefois, le point culminant n'est atteint qu'à la fin, lorsque se révèle le but de l'écriture et où est présentée la conclusion, à savoir que la connaissance mène au bonheur et celle-ci trouve ses racines dans le plaisir et la satisfaction des désirs. Nous en revenons donc au plaisir qui était initialement la raison principale du récit. Structure circulaire? Oui, mais le cercle ne se referme pas sur lui même, il s'est étendu au monde extérieur, à celui du lecteur.

Laure et Félicia ont acquis une connaissance positive grâce à leurs aventures érotiques. Selon Laure, la vraie connaissance, qui est la clé du bonheur, est en elle-même: en fait, elle voudrait oublier la présence de l'homme, source de

tous ses problèmes. Outre que l'onanisme devient le principe de tous les plaisirs, le désir est purement et exclusivement féminin (amour saphique). Elle envisage un retour triomphal auprès de son amie:

Je t'apporterai ce bijou [un godemiché] semblable à celui de Valvay [l'amant de son amie] mais moins dangereux: s'il n'est pas aussi naturel, ses avantages ne sont pas moins grands puisqu'il remplira, sans les risques des alentours, le vide qui se fait sentir dans nos plaisirs. Si tu te trouves bien de son usage, notre tendre amitié nous tiendra de tout. Et puisque Valvay se trouve dans l'obligation de s'éloigner de toi pour un temps, crois-moi, chère amie, laissons les liaisons étrangères qui pourraient, à la fin, devenir fatales, étant hors de nous. [...] Oui, tendre amie, oublions l'univers pour ne nous en tenir qu'à nous-mêmes. Attends-moi donc au plus tôt. (Le Rideau levé, p. 446 [117])

Félicia conclut d'une façon similaire:

Peut-être ferai-je la folie de donner quelque jour au public l'histoire des aventures qui me sont arrivées dans ce charmant séjour. Mais si je n'écris plus, vous saurez, mes chers lecteurs, que pensant comme un homme d'une assez bonne tête et sentant comme une femme très fragile, je consacre mes jours aux études agréables, aux plaisirs d'une société choisie, et mes nuits aux délices de la volupté, dont je me suis fait un art que j'ai poussé plus loin qu'aucune femme. Constante en amitié, mais volage en amour, je suis heureuse et me flatte de n'avoir jamais fait le mal de personne. (Félicia ou Mes Fredaines, p. 314 [120])

Les deux jeunes femmes, loin de renoncer au plaisir sexuel, veulent désormais s'y consacrer corps et âme. S'il y a ascension, celle-ci s'établit autour de l'intensification des désirs et de la volupté, et non pas seulement dans la multiplication des expériences: toutes les deux mentionnent

un univers plus fermé, restreint. Laure s'enferme au couvent et accepte d'autant plus d'être cloîtrée qu'elle partage désormais sa vie avec son amie et amante, unique objet de ses désirs. Certes, Félicia se permet un cercle plus ouvert, mais "choisi". Le récit présente le contexte où elles ont été plongées et les variations possibles du plaisir, dépeintes dans un style plus ou moins précis et détaillé. D'autre part, elles ont raconté leurs plaisirs, partagé avec des hommes, des femmes, en groupe ou seules. Elles seraient condamnées à ré-écrire les mêmes scénarios, elles se retirent donc au faite de leur gloire: Laure et Félicia sont arrivées à un stade où elles peuvent se passer de l'écriture.

Ainsi que je l'ai signalé plus tôt, les personnages gagnent une certaine sagesse tout au long de leur "initiation". Cette sagesse est définie par les initiateurs ou les initiés qui tirent des conclusions des expériences passées. Le passage de l'innocence à la jouissance est une progression qui doit passer par le nombre (la quantité de partenaires et la variété des plaisirs). Mais le but est la satisfaction et la volupté en dehors de tout excès. Le schéma représenté dans l'Appendice B aidera à préciser cette structure pyramidale graduelle mise en relief dans les deux romans étudiés (ainsi que dans les romans optimistes). Au départ, le désir sensuel qui envahit le personnage provoque ce que l'on peut appeler une "seconde naissance". Petit à petit,

mû par une curiosité naturelle (son instinct), l'héroïne fait son apprentissage sexuel (théorique et pratique) en même temps qu'elle apprend à évoluer dans le monde des adultes. Leur univers et leurs intérêts s'étendent (grâce aux expériences, aux partenaires). Leurs aventures les conduisent vers une meilleure connaissance de la réalité, et donc leur ouvrir les portes du bonheur. La clé du bonheur est dans le plaisir. Même si parfois au bout de leur périple le remords semble les faire changer de cap, le bonheur (dans le plaisir comme dans la monogamie ou l'amour) reste la juste récompense d'un plaisir réglé par la modération.

Y a-t-il un modèle d'écriture pour le roman érotique? Des constantes se dégagent selon les structures adoptées et le langage dont l'auteur use pour traduire le plaisir. Le roman érotique ne se distingue pas toujours des autres romans, à part que la langue y est transgressive des codes. Quand ce n'est pas la langue, la nature des scènes très libres et le contenu sexuel donnent le ton. Les scènes érotiques sont-elles interchangeables sans que le roman en pâtisse? Oui, si l'on n'y voit que la description du plaisir physique. Or, derrière ces scènes se construit un chemin que doit prendre l'initié: il en tire une leçon vitale pour lui. L'orgie dans Le Rideau levé [117] n'a pas seulement comme fonction de divertir, elle enseigne à Laure les dangers de l'excès des

désirs non contrôlés. Cependant, le roman érotique n'a pas de vraie fin, le personnage voit son futur, sinon clairement, du moins comme la continuation de sa vie passée et se promet des années de plaisir et de bonheur. C'est à ce moment que s'arrête l'écriture.

Je décris dans une langue qui n'admet point le nom des choses, quand ces choses-là sont trop libres [...]. (Butel-Dumont, Journées Mogoles [68])

L'expression érotique

La langue érotique

Le bon ton

"Le libertinage quitte les salons pour s'égarer dans les tripots" -- telle est la conclusion que tire Philippe Laroch de son étude du libertinage au XVIII^e siècle³¹. Cette dégradation du genre s'étale dans la deuxième moitié du siècle pour se poursuivre jusqu'à la Révolution. Les mœurs deviennent de plus en plus vulgaires et le libertinage ne s'exprime plus selon les usages dictés par le bon ton. Le langage suit le même cheminement et la galanterie raffinée va peu à peu abandonner la littérature du plaisir. Philip Stewart évoque ce phénomène pour marquer la différence entre les deux sociétés, celle du XVII^e et du XVIII^e siècle: la

31. In Petits maîtres et roués, p. 333 [253].

galanterie aurait bénéficié d'une libéralisation graduelle de la langue, d'un usage plus direct des mots, pendant que les voiles qui cachaient les scènes galantes seraient devenus de plus en plus légers (Le Masque et la parole, pp. 13-14 [298]).

Il va sans dire que les textes grivois ne sont pas nés pendant cette deuxième moitié de siècle, mais Philippe Laroch insiste sur le fait qu'ils ont foisonné pour prendre le relais du roman libertin policé³². Il continue en affirmant que la dégradation du genre est liée à la distinction qui se dessine entre le libertinage de l'esprit (celui des roués des Liaisons dangereuses par exemple) et le libertinage sexuel, le dernier étant une version dégradée du premier. En schématisant aussi, je distinguerai deux registres stylistiques qui résument les tendances vers lesquelles se dirige le roman galant: celui du licite et de l'interdit³³.

32. Robert Ellrich écrit aussi: "After the publication of Thérèse philosophe, the direct sexual language almost completely disappears from the novel, to resurface in 1783 with the appearance of Mirabeau's Ma Conversion.", in "Modes of Discourse and the Language of Sexual Reference in Eighteenth Century French Fiction" (Eighteenth Century Life IX (3) (May 1985), p. 223 [213]). Il semble évident que s'appliquant aux romans galants de situations, la remarque de Robert Ellrich est pertinente. Il est vrai aussi que le langage métaphorique sexuel a beaucoup été employé à l'intérieur des romans galants d'ambiance; mais c'est exagérer que d'affirmer qu'entre 1748 et 1783, les auteurs n'utilisent plus que très rarement des expressions sexuelles crues dans leurs tableaux.

33. Béatrice Fink, dans son article "La Langue de Sade" (in French Literature Series (Eroticism in French Literature) X (1983): 103-112 [178]) divise le corpus sadien en "Langage

Le langage accepté est celui qui ne transgresse aucune règle de la bienséance. "Il s'agit de parler des choses basses avec élégance et de distractions grossières avec distinction" écrit Daniel Mornet³⁴. Mais qu'est-ce que le bon ton? L'abbé Voisenon en résume les principes dans sa préface du conte Le Sultan Misapouf (1746): "J'ai évité tous les mots qui pourraient blesser les oreilles modestes; tout est voilé; mais la gaze est si légère, que les plus faibles vues ne perdront rien de ce tableau". Jusqu'où peut-on aller? Philippe Laroch analyse le style particulier d'Andréa de Nericiat, héritier du libertinage des salons:

Ce style d'esthète se caractérise par un équilibre exact entre l'image licencieuse et la prosodie subtile de la narration. De cet accord harmonieux se dégage l'impression à la fois délicate et rassurante que procurent les petits plaisirs innocents. Les descriptions pourtant minutieuses et sensuelles des anatomies féminines dévoilées et des ébats les plus lestes des héros sont ainsi transcrites en phrases fluides et douces, mais ne perdent rien de la vivacité de leur sujet [...]. (op. cit. p. 131)³⁵

autorisé, langage interdit" et "langage scientifique et technique". Je ne retiendrai que les deux premiers qui suffisent à englober l'expression érotique dans ce corpus.

34. Cité par Philip Stewart, Le Masque et la parole, p. 67 [298].

35. Il est intéressant de noter que Françoise Barguillet dans son livre, Le Roman au XVIIIe siècle [187], a une toute autre vue de Félicia ou Mes Fredaines d'Andréa de Nericiat, car elle le classe parmi les ouvrages obscènes, parmi des romans comme Margot la Ravaudeuse ou Le Portier des Chartreux et elle ajoute que ces oeuvres "se mettent ainsi en marge de la littérature du temps où les auteurs rivalisent d'ingé-

L'auteur respectueux du bon ton doit atteindre cet équilibre et ne pas dépasser la frontière entre l'allusion et l'explicité³⁶. Métonymies, périphrases, métaphores, euphémismes sont les moyens les plus communs de ce code galant³⁷. Chaque romancier possède ses propres métaphores, mais nous y retrouvons toujours les mêmes clichés, du "sceptre de l'amour" au "centre de tous les plaisirs", les mots d'amour composent une symphonie monotone, malgré les ressources presque inépuisables du vocabulaire sexuel³⁸. Il en est de même pour le

niosité pour ne pas nommer brutalement les choses: c'est à l'abstrait qu'on demande d'exprimer le concret." (p. 121). Une preuve supplémentaire du danger de mettre des étiquettes et de la relativité des définitions des mots tels que "pornographique", "obscène", "érotique".

36. La même opposition est soulignée par des critiques contemporains quand il s'agit de différencier l'érotisme et la pornographie; Jean Gyory écrit (dans "Problèmes d'imitation et d'originalité des termes littéraires érotiques", Actes du IVe Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée, The Hague et Paris: Mouton et Co., 1966, vol. 2, pp. 929-936) que: "La description pornographique déçoit, elle illustre; cependant que la description érotique suggère et explique." (p. 929). Lo Duca partage ce point de vue. Il semble établi que le mot qui traduit le geste prend une teinte obscène quand il est trop précis dans ses détails.

37. Béatrice Fink [179], Philippe Laroch [253] et Robert Ellrich [213] ont fait quelques analyses pertinentes du langage bon ton dans les romans érotiques. Je ne veux pas faire, pour ma part, un catalogue des figures de styles érotiques. J'analyserai quelques fonctions du langage et les images dans les contextes où il est employé.

38. Pierre Guiraud a rassemblé dans son Dictionnaire érotique [230] des milliers de mots et d'expressions appartenant au corpus sexuel; le mot direct côtoie l'allusion plus précieuse.

lexique des mots interdits car les narrateurs usent d'un corpus qui se limite à quelques mots ou expressions sexuelles.

Dissonances: à la limite du bon ton

Il est des fois où le narrateur rejette la périphrase non pas pour la remplacer par le mot juste, mais par une espèce d'expression pudique, un euphémisme galant. Ces allusions, qui prennent une couleur naïve, restent néanmoins directes. Roseann Runte y voit les signes d'une nouvelle préciosité³⁹. Elle écrit:

[...] nous exposons un système décadent où les procédés sont utilisés non pour créer une ambiance de raffinement et de prudence, mais pour évoquer une ambiance libertine, sensuelle et amoral sinon immorale. (p. 141)

Félicia (Félicia ou Mes Fredaines [120]) garde un ton réservé quand elle parle de l'acte sexuel et des parties du corps:

Je sentais avec pitié son coeur palpiter violemment sous une de mes mains, tandis que dans l'autre certaine partie révoltée brûlait et s'agitait. (p. 59, je souligne)

Elle dit aussi:

[...] et en même temps je sentis un baiser sur un certain duvet qui commençait à cotonner. Je ne m'attendais pas à cette singulière caresse. (idem, p. 40, je souligne)

C'est la jeune fille naïve et vierge qui parle ainsi et ses remarques innocentes soulignent son ignorance. Plus loin,

39. In "L'Erotisme dévoilé ou l'autre côté de l'éventail" (Aimer en France, vol. 1, pp. 141-146 [174]).

elle raconte comment Sylvina presse Montrose à la caresser:

Après s'être fait longtemps poursuivre, la maligne bête [une puce] s'était fourrée... où vous savez... [...]. (ibidem, p. 181, je souligne)⁴⁰

A d'autres moments, elle utilise les mots qui conviennent, mais elle gomme l'acte en éludant le verbe: l'action se trouve alors être à la discrétion du lecteur qui doit remplir les blancs, sans que le texte perde son apparente innocence; elle décrit les libertés que prend avec elle son maître à danser:

[...] une langue! un doigt!... L'ivresse d'une sensation inconnue s'empara de tous mes sens... (p. 27)

De sorte que les points de suspension remplacent la description détaillée qui devrait suivre.

Dans La Matinée libertine, la comtesse accepte que l'abbé aille de l'avant:

L'Abbé, ayant ce que l'on sait dans la main. -- Oui, si, regardons tout ce que nous avons dit comme persiflage, je ne ferais pas mieux de baisser d'un cran. On est embarrassé quand il n'y a qu'un travers de doigt entre l'obéissance et l'outrage [ils ont parlé auparavant, à demi-mots de la sodomie]...
La comtesse, se déplaçant et d'un ton sévère. -- Si vous étiez impudent pour faire seulement semblant

40. On retrouve ce procédé dans les textes plus crus, avant que les narrateurs ne soient initiés au mot exact (voir Le Rideau levé [117], par exemple) ou par un excès de pudeur, dans La Messaline française [45] (p. 321), où le narrateur emploie la périphrase "la partie qui nous distingue", à la place du mot qu'il utilise ailleurs assez librement; ou d'une façon plus inattendue, dans La Blondine [12] qui n'est pourtant jamais censuré.

de vous tromper...

L'Abbé. -- Là! Là! point de colère... Je me mets à tous mes devoirs. (La comtesse se remet: l'Abbé se place.) C'est bien là, n'est-ce pas? (On ne lui répond qu'en lui donnant des facilités.) Eh bien! je ne troquerais pas le destin avec le plus heureux de vos adorateurs... (Il pénètre avec ménagement; quand il est passablement avant, il ajoute): Ose-t-on un peu plus?

La comtesse, -- Je n'ai pas de demi-complaisance...

L'Abbé. -- O bonheur! O ravissement! séjour des dieux!

La comtesse, souriant. -- Et des canules!

L'Abbé. -- Que ne puis-je y laisser toute mon âme! (Il achève de jouir dans un silence interrompu seulement par quelques sanglots passionnés...) [...] Que du moins, avant ma retraite, j'imprime un baiser bien tendre sur l'une... et l'autre... de mes bienfaitrices! (Il soulève une cuisse de la comtesse et baise par-dessous.)

La comtesse. -- N'oubliez pas en passant, le bienfaiteur lui-même. (L'Abbé profite de la malice que la comtesse veut lui faire pour dérober ce qu'elle a offert à Cécile [la scène à laquelle il renvoie le lecteur a été suffisamment explicite pour qu'il puisse épargner ses mots cette fois-ci]. Cette audace lui réussit [...]; ce jeu ne finit que lorsque la comtesse en a senti tout l'effet et qu'elle se déplace.) (pp. 58-60)

Les phrases soulignées par l'auteur marquent l'intervention et les commentaires du narrateur qui se situe en dehors du dialogue et se place comme le metteur en scène de l'ensemble. Sans l'intervention du narrateur qui nous met sur la voie, ce dialogue serait insignifiant et son objet pourrait en être tout autre. Aucun mot vulgaire ou direct dans le dialogue seul ne vient troubler ces allusions courtoises. Le scénario érotique se base sur les notations du commentateur-narrateur, ainsi que sur l'interaction entre ce dernier (qui observe la scène), les personnages, et le lecteur qui rétablit les

parties manquantes, comme les éléments d'un puzzle qu'il faudrait aller chercher dans plusieurs boîtes à la fois. Le geste remplace parfois totalement le mot: le jésuite dans Le Jésuite Misopogon (Taupin d'Orval [146]) veut séduire ses jeunes élèves sans les brusquer; il leur demande s'ils n'avaient jamais fait "ça" à leurs amis ou "ça" (pp. 7-8) et le narrateur précise que ses gestes suivent la parole (dans le dialogue), mais le lecteur remarque que l'expression verbale du geste est éludée dans la narration (le "ça" n'est pas spécifié).

Le voile fait partie de la panoplie de l'hypocrite chez qui le masque (la périphrase, l'allusion ou la métaphore) voile ce que l'acte a d'inacceptable: le mot détourne l'acte et le rend licite. La dévote des Exercices de dévotion de M. Henri Roch avec Mme la duchesse de Condor [152] peut ainsi inviter son confesseur à la guérir de ses vapeurs tout en gardant son "innocence". Elle lui dit:

Lorsque j'ai des vapeurs, mon mari fait l'oeuvre de Dieu dans mon jardin. (op. cit. p. 264)

La narratrice de la Vénus en rut [58] censure ses expressions en retranchant le mot et en ne gardant que la première et la dernière lettre du mot tabou. Ainsi elle écrit "le V...s" pour "le vis" (op. cit. tome 1, p. 18) ou le "f...r" pour "le fouteur" (idem), car elle se dit embarrassée des mots qui traduisent les choses (tome 1, pp. 15-16), alors qu'ailleurs

elle n'hésite pas sur les mots "clitoris", ni "enconne".

Dans cet extrait d'un conte de Sylvain Maréchal (Les Contes saugrenus [113]) la crudité de la scène vient de la situation et non du vocabulaire lui-même. Les termes suggèrent plus qu'une image floue de ce qui se passe:

M. Charles n'avait jamais eu lieu de se plaindre que la nature eût été chiche à son égard, ni de porter envie à la taupe: cependant il trouva que Mme la Profonde était trop profonde. Il voyait que cette dame, à force de se laisser approfondir, s'était tellement élargie, qu'il lui fallait au moins le double de ce qu'il faut aux autres femmes. [...]

M. Charles ne sachant comment s'y prendre pour rétrécir la route des plaisirs, n'y trouva d'autre expédient que de coucher Mme sur le ventre, et de passer ainsi dans la nef par derrière. (op. cit. p. 18)

Que reste-t-il du bon ton dans ce passage?

Dans d'autres romans, le passage de l'allusif au cru se fait constamment, sans qu'il semble y avoir de principe directeur à ces différences de style. Dans le Passe-temps du sexe [46] certains contes restent dans les limites du ton poli, d'autres décrivent le même type de scènes dans des termes moins acceptés par la bienséance. Qu'est-ce que ces auteurs ont voulu cacher en réalité? Certainement le mot, qui est évité, mais pas le tableau -- ou l'action -- qui en définitive compte bien plus. Roseann Runte pense que le lecteur y gagne plus d'importance:

Le lecteur se fait donc traducteur de ces expressions à double registre. Il joue un rôle actif et créateur et invente le complément d'un texte incom-

plet et suggestif. (op. cit. p. 141)⁴¹

Mais d'un autre côté, il arrive que le texte grivois soit pris d'un accès de pudeur et qu'à son tour, il se cache derrière le non-dit. L'auto-censure existe dans des romans où nous ne l'attendrions pas et surprend quelque peu. La vieille femme qui a pris en charge l'éducation d'Anandria lui conseille d'utiliser les mots crus pour aiguillonner les sens de ses clients et amants, mais elle continue ainsi:

Tous ces détails [cette liste de mots] peuvent être excellents dans la chaleur de la débauche, mais deviennent insipides et dégoûtants dans le sang-froid de la narration. (Anandria ou Confession de Mlle Sapho, p. 109 [132])

Con-Désiros, qui ailleurs n'hésite pas sur le mot cru, emprunte une voie détournée pour expliquer son geste: il est seul devant le portrait ressemblant d'une belle duchesse et il avoue:

J'approchai machinalement [le portrait] de mes lèvres. Avouerai-je ma faiblesse? Je sacrifiai encore une fois à ce joli automate, et mon caprice s'écoula avec la libation que je venais de répandre en son honneur. (p. 81)

Il est vrai que dans les romans et les gravures galantes les scènes d'onanisme masculin sont rares -- à la différence de

41. L'abbé Jaquin semblait déjà apprécier ce style qu'il décrit dans ses Entretiens sur les romans: "[les romanciers] ne s'expriment que par des phrases coupées: des réticences secourables terminent merveilleusement des propos, qu'ils ne pourraient achever avec décence; et laissent aux lecteurs le droit de penser beaucoup mieux que l'auteur." (cité par Roger Laufer, Style Rococo, style des Lumières, p. 22 [254]).

l'onanisme féminin --, et qu'une gêne naturelle entoure ce geste. Le personnage recourt donc à la métonymie et à la périphrase pour lui donner un aspect poétique que le langage explicite ne peut rendre.

Fonctions du langage

La première fonction du langage érotique est le plaisir, plaisir que procurent les mots, de les prononcer, de nommer les moments d'intimité sexuelle, de les décrire en détails. Laure s'exclame, en entendant la jouissance de sa gouvernante: "Que ces expressions de volupté avaient de charmes pour moi! Je sentis mon petit conin tout mouillé" (p. 334). Le geste engendre le récit, qui provoque de nouveau le geste, comme l'illustre cette scène tirée du Petit-fils d'Hercule [48]:

Son récit fit une telle impression sur la Signora Vittoria qu'il fallut nous replacer comme auparavant et recommencer nos victoires. (p. 43)

Les personnages ne sont pas les seuls à jouir. L'auteur des Progrès du libertinage (in Oeuvres érotiques II [44]) avoue son geste dans la préface de l'ouvrage:

Oui, tout en admirant Laure, je vous contemple, et je suis la pine à la main (op. cit. p. 467)

et plus loin, c'est la narratrice à son tour qui succombe au désir tant le texte l'y pousse:

Je vais te tracer le tableau de mes jouissances. Ton âme bouillante de volupté ne pourra se contenir, et je te revois déjà la pine en main, faire ruisseler à gros bouillons cette liqueur divine renfermée dans d'énormes couillons. Moi, de

mon côté, crois-tu que je pourrai résister à tant de tentations? Ma plume s'échappera plus d'une fois de ma main, et mon index se portera naturellement vers cette partie que la nature a formée pour nous faire oublier les vicissitudes de la vie (idem, p. 469)⁴².

Ici le plaisir de l'écrivain est intimement lié à celui du personnage.

Le langage "vrai" (direct) paraît seul capable de recréer, donc de faire revivre les tableaux sensuels -- comme si le mot explicite pouvait exprimer le mieux la réalité et la force du geste sexuel. Ce geste n'a pas besoin de détour rhétorique, car le mot cru traduit plus fortement les choses (les parties sexuelles), les actions (les caresses), la morale qu'il sous-entend, en même temps qu'il est lié à l'auto-stimulation du texte érotique. Dans Le Rideau levé, les jeunes filles réclament cette précision que donne le mot juste, pour mieux évoquer le plaisir et donc mieux l'exciter de nouveau. Rose, l'amie de Laure, veut qu'Isabelle, sa cousine, remplace toutes les métaphores et périphrases ("sa machine", "mon ouverture", "elle me chatouillait le haut"...) et lui demande:

-- Ma chère cousine, [...] pourquoi n'emploies-tu pas les termes et les noms que tu sais? Je les ai tous entendus de Courbelon et de Justine.
-- Tu as raison, Rose, je n'en ferai plus de difficulté. (p. 386)

42. La gravure de la page de garde dans l'édition de 1929 de Ma Conversion [117] représente le narrateur -- ou l'auteur -- en train d'écrire et de se masturber.

Au langage euphémisant des romans des salons et de la galanterie polie s'oppose le langage direct qui n'a rien à sacrifier à la bienséance. Les mots ne dissimulent plus le désir sous un vernis de bon ton et placent l'authenticité, la vérité au-dessus des conventions. Les personnages défendent le retour à l'innocence en retrouvant dans les mots leur simplicité évocatrice: la sensualité est innocente quand elle n'a pas à se cacher. Une jeune fille élevée dans la nature exprime naïvement cette contradiction entre l'acte et le langage:

Elle était fort étonnée, de ce qu'il n'était pas honnête de parler d'une chose qu'il n'était pas honteux de faire." (Lesuire, Le Philosophe parvenu, t. 4, p. 48 [103])

Elle n'est pas la seule à préférer la liberté d'expression: l'héroïne de La Nouvelle Thérèse ou la protestante philosophe [40] défend ce droit:

Si les charmes de l'amour se sont fait sentir à mon coeur d'une manière trop vive, pourquoi me ferait-on un crime de les exprimer de même. (p. 6)⁴³

Le langage direct est le signe de l'acceptation du geste en même temps qu'il affiche les opinions des personnages vis-à-

43. Rappelons ce que Diderot écrivit dans son article "Jouissance" dans l'Encyclopédie [165]: "S'il y avait quelque homme pervers qui pût s'offenser de l'éloge que je fais de la plus auguste et la plus générale des passions, j'évoquerais devant lui la Nature, je la ferais parler, et elle lui dirait: Pourquoi rougis-tu d'entendre prononcer le nom d'une volupté, dont tu ne rougis pas d'éprouver l'attrait dans l'ombre de la nuit? Ignorez-tu quel est son but et ce que tu lui dois?"

vis de l'amour, contre une morale hypocrite qui tente de voiler autant que possible les gestes sexuels et qui tente d'empêcher que l'on en parle.

Les écrivains jouent avec la censure et la tournent en ridicule. L'abbé Dulaurens se sert du paravent de la décence comme d'un tremplin à son ironie:

Le premier usage qu'il fit de son existence fut de glisser du corset de l'abbesse vers un endroit que la pudeur m'empêche de nommer dans un siècle où la décence est un si beau mot. (L'Arétin moderne, p. 285 [84])

Où l'on réclame le droit de lever le masque et celui de rétablir la transparence du langage:

[...] l'on verra avec quelle honnête confiance nous appelons chaque chose par son nom. C'est un mérite dans un siècle où à force d'esprit, les mots ne disent plus ce qu'on veut qu'ils disent. (Le Petit-fils d'Hercule, p. XVI [48])

La progression dans de nombreux romans, comme Le Rideau levé [117], est à la fois sensuelle et stylistique: l'apprentissage sexuel évolue parallèlement à celui de la langue, puisque le "tout dire" est synonyme du "tout faire" ou du "tout permis". A plusieurs occasions (lors de l'initiation de Laure, puis de celles d'Isabelle et de Rose dans ce dernier), le langage "naïf" de l'ignorante doit faire place à l'expression juste, au moment où les jeunes filles sont au fait du mécanisme amoureux. "Parlons sans figures" jette Laure au moment où elle peint avec fougue une scène d'orgie (p. 406), compilant les verbes d'actions, les détails

minutieux qui ajoutent au réalisme et les mots sexuels précis afin de garder toute la dynamique de l'action. La jeune fille décrit une scène d'orgie où tous les quatre acteurs y jouent un rôle, mais moins méthodiquement que dans les récits de Sade qui, lui, arrangea ses scènes comme un stratège militaire:

Dans le moment, la table fut enlevée et le bassin recouvert; un coussin épais en remplissait l'étendue d'un satin couleur puce, si propre à relever la blancheur. Cette niche était le sanctuaire de la volupté. Nous fûmes à l'instant débarrassés de tout ce qui nous était étranger, et nous montâmes sur cet autel avec les seuls ornements de la nature [...]. Les glaces répétaient de tous côtés nos différents attraits. J'admirais ceux de Vernol. Ce beau garçon me prit dans ses bras, il me couvrit de baisers et de caresses; il bandait de toute sa force. Je tenais son vit; mon papa maniait ses fesses d'une main et, de l'autre, les tétons ou le con de Rose qui nous caressait tous trois. Cédant enfin à notre fureur amoureuse, Vernol me renversa, écarta mes cuisses, baisa ma motte, mon con, y mit sa langue, suçà mon clitoris, se coucha sur moi et me fit entrer son vit jusque aux gardes. Mon papa se mit aussitôt sur lui. Rose était sur les genoux, appuyée sur les coudes, son con tourné de mon côté; elle entrouvrit les fesses de Vernol, en mouilla l'entrée et conduisit le vit de mon papa dans la route qu'elle lui avait préparé. Pendant qu'ils agissaient, elle chatouillait les couilles de l'un et de l'autre. Je tenais son con, j'y mettais le doigt, je la branlais. (Le Rideau levé, pp. 407-408 [117])

La jouissance est au bout. Les mouvements sexuels sont disséqués, "numérotés", car chaque geste a sa place et sa fonction, jusqu'à la préparation à la sodomie. S'ajoute à cela le réalisme naturaliste du roman galant, qui nécessite l'emploi de mots directs: les nombreux détails physiologiques

(les parties sexuelles) apparaissent dans les descriptions, s'accompagnant d'autres, qui semblent parfois être dépourvus de toute fonction conséquente, mais sont pourtant importants pour la touche réaliste du roman. Dans La Blondine [12], la jeune femme avoue à son amie sa douleur éprouvée après l'amour quand elle urine (p. 19-20), et aussi qu'elle est indisposée; de même il est mentionné que les personnages utilisent des linges pour leur hygiène intime.

Mais dépassant son statut descriptif, le mot devient source de plaisir, on ne l'utilise plus que pour lui-même, non pas pour la représentation qu'il est censé donner de l'acte sexuel, qui passe alors au second plan. Les mots comme les parties du corps sont maniés, passés en revue. Ainsi, dans cette même scène d'orgie, Laure décrit la volupté dans laquelle ils baignent:

[...] dans l'état où nous étions, nos yeux, nos mains, nos bouches, nos langues, tout rappela les désirs; nous parlions foutaise; nos tétons, nos fesses, nos cons étaient maniés, baisés; nous les rendions, ces caresses, des vits et des couilles en étaient les objets. (Le Rideau levé, p. 411 [117])

Les adjectifs possessifs et les articles indéfinis au pluriel multiplient à l'infini les caresses, comme reflétées par les miroirs, bien qu'ils ne soient que quatre: deux femmes et deux hommes. De plus, l'enchaînement des expressions précédées des déterminants indéfinis confère à l'ensemble une impression de cacophonie verbale, où les corps sont mélangés,

au point que la distinction s'avère être impossible: aucune caresse, aucune action n'est identifiée comme par le passé. Que se passe-t-il donc si l'image devient inutile jusqu'à être remplacée par le mot nu, dépouillée de toute intention visuelle? Le contexte sexuel ressort plus que tout, mis en avant par les expressions appartenant à son registre. Ici la sensation d'entassement crée l'effet, pas l'image, le sexuel étant accentué par le caractère provocateur des mots explicites et illicites comme "vits" ou "cons". Le mot devient le porte-parole du geste dans la transgression.

Sade réunit dans son système tous les éléments du texte transgressif et de la représentation de la perversion. Il a mis dans ses récits tout ce que le langage refoulait: le sexe, le sang, l'excrément, le mensonge. Pour expliquer comment fonctionne la transgression chez Sade, Marcel Hénaff superpose deux conceptions du langage: celle de Saussure et de Freud, où le langage est le lieu de l'interdit, et celle du XVIIIe siècle, qui est l'image de la transparence (car on n'entend que le référent)⁴⁴: "La langue classique se fait éther, milieu d'évidence du dire, voile épais de transparence" (op. cit. p. 85). Il montre comment Sade s'est attaqué aux mots, les détournant de leur "usage respectable" pour "les

44. In Sade. L'Invention du corps libertin, p. 85 et suivantes.

mêler aux mots interdits" (op. cit. p. 85). Mais si Sade a poussé jusqu'aux extrêmes ces principes, il n'a pas inventé le langage érotique transgressif. Ce langage devient perversion au moment où il incite à violer les règles de la décence, à déformer le mot -- consacré par un usage commun et modéré --, par le dépassement vers l'excès, aussi bien que par la provocation qu'il incite: soit que ce mot lance directement des attaques contre l'Eglise et les institutions, soit qu'un tel langage ait été déclaré illicite⁴⁵.

Chez Sade, le "tout dire" se traduit dans le mot et dans l'action, tous deux dépassant très vite ce que les libertins du siècle lui ont légué, par l'excès et la provocation⁴⁶. Mais en voulant écrire une "encyclopédie de l'excès" (Hénaff, op. cit. p. 65-66), Sade poursuivait les prétentions et l'élan de son siècle. Marcel Hénaff met en relief le répertoire encyclopédique de Sade. Pourtant cet auteur, tout en ayant poussé jusqu'au bout un procédé n'en a pas inventé les principes, car le livre érotique est un ouvrage de plaisir mais aussi didactique.

45. Que ces mots soient exclus des dictionnaires est une marque distinctive suffisante de leur statut.

46. Marcel Hénaff analyse très profondément le phénomène sadien dans son chapitre "Tout dire ou l'Encyclopédie de l'excès", dans Sade. L'Invention du corps libertin [233]. Le tout dire s'apparente au plaisir du discours, qui, chez Sade, accompagne le plaisir de profaner (la morale, la bienséance).

Les livres galants procèdent de la littérature philosophique et encyclopédique, du moins par la petite porte. Les leçons qu'ils se targuent de donner ne se limitent pas à la philosophie de la vie, du bonheur et de la nature, ils proposent par ailleurs un complet répertoire de l'activité amoureuse accompagné de son vocabulaire. Il est facile de remarquer l'extrême aisance dont les auteurs enfilent les expressions sexuelles; cela fait partie de l'apprentissage de l'amour dans les livres d'initiation sexuelle comme le proposent Le Rideau levé [117], La Blondine [12], ou La Messaline française [45]. Le père de Laure [117] commence ses leçons par apprendre à sa fille le vocabulaire explicite sans lequel elle ne pourrait pas comprendre la mécanique de l'amour et des plaisirs. Elle assiste aux ébats de son père et de sa gouvernante sans en comprendre la signification, mais par instinct, elle y découvre une "ivresse" qu'elle ne peut analyser. Elle apprend ensuite de son père le geste et la parole: "J'appris bientôt le nom de toutes ces parties." (p. 334) et l'aventure sexuelle de la jeune fille commence alors.

L'exemple le plus frappant dans ce choix est certainement proposé par La Blondine [12]; le texte souligne explicitement son caractère didactique: au moment où la narratrice est confrontée aux réalités de l'acte sexuel, elle utilise une périphrase un peu inhabituelle, plus technique et médicale que poétique même si la langue des médecins:

Je sentis pour lors entre mes jambes, je ne sais quoi de dur et de pesant, qui fut rempli de chaleur, que les médecins nomment le membre viril. (p. 4)

La leçon sur le comportement sexuel se poursuit entre deux jeunes filles et l'une d'entre elles sert d'initiatrice à l'autre qui est curieuse:

Je lui dis alors, il faut que tu fasses voir à mes yeux les parties naturelles, mets-toi à quatre pieds sur le lit et tourne les cuisses du côté du jour, écartes-les, pour voir mieux l'étendue de cette partie [...]. (p. 8)

Ces moments sexuels doivent servir à quelque chose, mais le plaisir n'est pas écarté, car la leçon commence et se termine par des caresses; bien que le but premier soit repris immédiatement:

Après cela, je demandai à Lucile de m'apprendre quelque chose du membre de l'homme. Elle me répondit: la partie de l'homme est située dans le même endroit que le nôtre, on l'appelle ordinairement: Le Membre viril, la Verge, la Pique, le Vit, le nerf, le (sic) lance, il y a encore mille noms, dont nous nous servons dans nos fureurs voluptueuses; ce membre hors de l'acte vénérien est pendant et lâche [...]. (p. 8)⁴⁷

Dans sa liste, les premiers noms sont ceux du langage technique, suivis de ceux plus populaires et familiers. Elle

47. Ce genre de leçon n'est pas un cas isolé, je voudrais citer comme preuve un autre texte de la même veine, tiré des Progrès du libertinage [44]: "Je lui fis remarquer qu'au-dessous de ce membre générateur il existait deux petits globes, renfermés dans une peau épaisse, que ces globes se nommaient testicules en terme de chirurgie, et couillons en termes vulgaires. [...]" (p. 480, il souligne); la leçon est loin d'être terminée, qu'elle se compose d'une description du plaisir, de l'acte et du "sacrifice" de la première fois.

explique les fonctions des organes sexuels à l'aide de ce vocabulaire précis qui semble être tiré d'un dictionnaire spécialisé. Le récit érotique se transforme en manuel de sexologie et sémantique, citant tous les niveaux du langage choisi selon les classes sociales. L'initiatrice continue:

L'Elixir précieux [...] s'appelle semence, sperme, le menû peuple le nomme aussi Foutre. (p. 9) (je souligne)

Cette technique, caractérisée par l'énumération des termes sexuels dans un but didactique, n'est pas nouvelle. La Blondine [12] reprend un procédé déjà utilisé au XVIIe siècle dans un livre intitulé L'Escole des filles, qui était lui-même dans la tradition de l'Aretino. Dans cette leçon d'anatomie, les mots sont aussi importants que les gestes et l'énumération ne sert pas uniquement de référence sémantique, mais de support au plaisir, celui de nommer, pour le lecteur, "les parties défendues", en les énonçant sur toutes les gammes puisque tous les différents registres y sont représentés: médical, métaphorique, familial et vulgaire.

Le récit érotique se voudrait un ouvrage de vulgarisation où serait mêlé apprentissage et plaisir puisque la pratique suit ou précède chaque précepte enseigné; cet enseignement se situe au niveau du langage -- l'initiée utilise les mots appris -- comme à celui de l'acte, du moment que les positions et les caresses sexuelles illustrées pendant la leçon sont

répétées et reproduites par l'élève⁴⁸. Presque tous les récits érotiques explicites avouent, ouvertement ou d'une manière détournée, un but didactique⁴⁹. Certains seront plus subtils et cacheront adroitement leur message derrière le romanesque (Le Rideau levé [117]). Le message passe par l'initié (e) qui sert de médiateur et de modèle à l'apprentissage de l'amour. Le lecteur est aussi élève dans ce procès. Le ton gnomique et détaillé ressemble à celui adopté par les encyclopédistes dont l'ultime tâche est d'expliquer le fonctionnement d'une quelconque machine. Cette technique appartient particulièrement à ce type de romans qui désirent intégrer les modèles de l'esthétique antique et classique. Claude Reichler en montre la portée:

All, including the minor purveyors of indecent volumes, vying with one another, proclaim their wish to teach and to please. They pay lip service to the Horatian precept that classical aesthetics attempted to base on the nature of signs and things: to teach imposed on the writer the duty to direct his reader, starting with wordly objects, towards the universality of good and reason which gave them sense; to please prescribed that, in a convergent movement, he kept alive the idealistic

48. "Le jeu vénérien" est clairement explicité dans La Blondine [12] où les postures ainsi que les caresses préliminaires apparaissent en liste (p. 49-50) ou au cours des diverses aventures dépeintes par les narrateurs et narratrices.

49. L'exemple de La Blondine [12] comme roman-liste qui se présente comme tel n'est pas isolé, La Rhétorique des putains [53] ou La Brunette, ou les Aventures d'une demoiselle [14] se prêtent au même jeu descriptif des positions en vue d'un enseignement.

imagination of the noble, of the grandiose.⁵⁰

Au nom de la vérité et afin de satisfaire son intention pédagogique, le roman justifie ses entorses à la bienséance. Nous pouvons constater que le roman érotique, dans sa quête d'une légitimité, tente de transcender le contenu trivial de ses intrigues pour devenir un manuel destiné à la fois à ceux qui savent et à ceux qui veulent découvrir.

Les romans érotiques deviennent des "arts de foutre"⁵¹ dont chaque scène est un sujet d'étude et d'enseignement. Que les descriptions soient détaillées aident à la visualisation de l'élève (personnage ou lecteur). J'ai sélectionné deux passages du Rideau levé [117] où le texte n'est évidemment pas destiné au plaisir mais bien à l'information. Dans le premier passage Laure décrit un godemiché, son fonctionnement, son mécanisme et sa fonction. Rose et Laure se sont servi de cet instrument de plaisir dans une scène où les détails abondent:

Dès que nous fûmes debout, elle n'eut rien de plus pressé que de passer à l'examen de cet outil si nouveau pour elle. Je l'aidai à désunir toutes les parties: il était parfaitement semblable à un vit; toute la différence consistait dans des ondes

50. In "On the Notion of Intertextuality: the Example of the Libertine Novel" (Diogenes 113-114 (Spring-Summer 1981), p. 213 [279], il souligne.

51. Je fais allusion à un petit ouvrage paru en 1790 et reproduit dans les Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle III [45] qui s'intitule Les Quarante manières de foutre, dédiées au Clergé de France. Cet écrit établit une liste de quarante positions sexuelles dont il donne une description détaillée. Le texte est également accompagné de gravures libres.

transversales depuis la tête jusqu'à la racine pour procurer un frottement plus actif. Il était d'argent, mais couvert des couleurs de la nature, et d'un vernis dur et poli. Il était vide, mince et léger. Dans le milieu de l'espace, il y avait un tuyau du même métal, rond et plus gros qu'une plume, dans lequel il y avait un piston [...] [la description du mécanisme continue] Quand Rose l'eut bien tourné et retourné:

-- Il faut encore, me dit-elle, que tu m'apprennes comment on lui fait faire son office.

-- On emplit, lui dis-je, le godemiché d'eau suffisamment échauffée pour en supporter la chaleur sur les lèvres; on le bouche bien avec le morceau de liège, auquel tu vois cet anneau pour le retirer; [...] [elle finit d'expliquer comment utiliser l'objet].

La première action de Rose, après ce détail, fut de trousser sa chemise et de l'enfoncer dans son con. (pp. 398-99)

Le vocabulaire technique et spécialisé (tuyau, piston, soudé, petite seringue, pompe, ressort d'acier en spirale...) est employé dans des phrases descriptives et précises, car elles doivent expliquer comment marche l'objet: "des ondes transversales depuis la tête jusqu'à la racine pour procurer un frottement plus actif", "ce tuyau se vissait à un autre bout percé et soudé au fond de la tête", "un ressort d'acier en spirale [...] repoussait le piston au moyen d'une détente". Mais la conclusion de cette leçon est la mise en pratique, le geste final de Rose en est une bonne illustration: l'explication finie, elle passe de la théorie à l'expérience.

Le second passage est situé presque à la fin du livre, comme une récapitulation des préceptes établis et démontrés par les expériences vécues de l'héroïne. Le père de Laure

tire les conclusions des événements passés et donne ses derniers conseils à sa fille. Le récit en est long (11 pages dans l'édition Fayard) et couvre tous les aspects de la sexualité. Le ton assertif et sentencieux parle de lui-même, le but est avant tout de faire passer un message. Mais celui-ci remet en question le vraisemblance de la fiction à cause, dirai-je, d'un excès de zèle. Il explique la façon d'utiliser une éponge contraceptive et expose les dangers des maladies sexuelles; c'est alors qu'est donné dans une note la manière de se servir d'une solution contraceptive, sa composition et son dosage:

(1) Il faut prendre dix-huit grains de sublimé corrosif réduit en poudre subtile dans un mortier de verre, avec son pilon de même; on y mêle une petite quantité de vin ou, mieux, d'esprit de froment. On le pile ainsi. Par ce moyen, on évite l'évaporation de la poudre subtile [...].

On ne saurait trop recommander aux femmes les lotions et les injections; la très grande propreté leur est absolument nécessaire. [...] (Le Rideau levé, p. 433 [117], je souligne)

Il est évident que le narrateur n'est ni le père (qui ne s'adresse qu'à sa fille), ni Laure (qui, au début du récit, établit qu'elle n'écrit qu'à une seule narrataire, Eugénie). Les éditeurs du récit, ceux qui ont trouvé et recopié l'ouvrage, se cachent et ne révèlent pas officiellement leur intrusion: ici, pas de "note de l'éditeur", comme il en est

l'usage⁵². Qu'on en accuse la conception médiocre de l'ouvrage ou un oubli, il est intéressant de voir que le récit didactique empiète nettement sur le récit érotique, au point d'impliquer l'éditeur, qui -- autre fait marquant -- n'intervient nulle part ailleurs.

Ce besoin d'instruire devient un élément essentiel de la tactique érotique dans les romans galants, au contenu très explicite. Répertoire des positions, des gestes de l'amour, le roman érotique est élève d'une époque en ce qu'il thésaurise, analyse, classe l'objet qu'il met en scène. Ce roman ressemble parfois plus à un dictionnaire -- d'un type particulier -- qu'à une fiction romanesque dont la finalité serait de distraire. Il est vrai que, soucieux de leur statut et afin d'être pris au sérieux, peu de romans, galants ou non, se contentent de leur fonction ludique.

Il ne faut pas non plus croire que le roman érotique prend tout au sérieux, car on ne peut pas dire qu'il essaie de gagner une certaine légitimité en mettant en valeur ses qualités pédagogiques: la ruse en est trop grossière. La fonction première évidemment est d'abord de faire plaisir, ensuite d'enseigner, ce qui est aussi est un plaisir. Mais il en est une autre qui est de détendre, par les mots, par le jeu

52. Les éditeurs de La Nouvelle Héloïse ou des Liaisons dangereuses interviennent souvent par le biais de notes au bas des pages, et marquent leur passage d'une manière non-ambiguë.

subtil du langage. L'humour est souvent invité dans ces pages où la bonne humeur est de rigueur.

La première note d'humour que le lecteur ne peut manquer se trouve sur la page de garde de l'ouvrage: les noms fictifs des éditeurs et des lieux de publication (et parfois la date de parution) font plus que dissimuler les noms réels comme l'exigeait l'usage à cette époque, ils révèlent la nature de l'ouvrage et suggèrent un mode de lecture: La Blondine a été publié au "Marché de Vénus" (qui est, avec Cythère, un lieu assez privilégié et traditionnel pour ce genre d'ouvrages). D'autres sont plus suggestifs, tels Dom Bougre aux Etats généraux [22] publié à "Foutropolis chez Braquemart", ou la Vénus en rut [58], à "Luxurville". Certains poussent l'ironie à faire parrainer leurs ouvrages anticléricaux et érotiques par des ordres religieux: Le Monialisme [38] se dit être édité à "Rome, au dépens des couvens", La Rhétorique des putains [53] prétend l'être au "dépens du Saint Père". Quelques ouvrages -- pourtant assez rares -- poussent l'audace jusqu'à donner à leurs personnages des noms à fortes connotations sexuelles. L'exemple le plus frappant dans mon corpus est bien sûr Ma Conversion de Mirabeau [117]. Le nom du héros principal, Con-Désiros, destine en quelque sorte le personnage à son rôle de chasseur de femmes. Les personnages secondaires sont affublés de noms grotesques qui définissent leurs

fonctions, ou qualités sexuelles, tels Branlinos, Mme Vit-au-Conas, Mme Cul-Gratulos ou la baronne de Conbaille. Cette forme d'humour repose surtout sur le franc parler, l'emploi des termes crus et le désir plus qu'évident de choquer.

D'autre part, les romans érotiques font usage d'un type d'humour plus subtil, plus recherché généralement très apprécié dans les ouvrages galants qui s'écrivent en termes voilés, plus que dans les romans grivois (qui font appel au langage cru), quoique La Matinée libertine [121] soit difficile à classer, vu que le grivois côtoie le langage poli et allusif, mais bon ton, des salons. Crébillon avait montré la voie dans son Sofa, les auteurs légers l'ont imité ou adapté. La duplicité ici est joyeuse, loin d'être une stratégie agressive, elle est source de bonne humeur; de plus la double entente est comme un jeu dont les deux parties, l'homme ou la femme, respectent les règles. Le détournement peut être simple et ne touche qu'un seul mot ou une expression, comme dans La Capucinade [124]:

Plusieurs dames distinguées m'ont fait l'honneur de me sourire et de s'humaniser avec moi. Elles m'ont enivré de plaisirs, parce qu'elles pensaient que j'étais contraint de me taire. (p. 84, je souligne)

Mais le jeu peut s'étendre sur un paragraphe, un peu à la manière des métaphores filées: de l'érotisme, qui sert de point de départ, se développe un plan parallèle où se greffe l'humour. Ma Vie de garçon [33] offre quantités d'exemple de

ces jeux. Le figuré prend forme à partir d'éléments tirés du récit: quand le personnage commence sa narration, les mots sont à leur place, avec leur sens propre, mais quand il la poursuit, les mots ont changé de cours. Le chevalier, déguisé en religieuse, travaille à l'infirmerie du couvent où il "soigne" toutes les pensionnaires; dans ce passage, il tente de convaincre une patiente assez sceptique:

[...] elle connaissait [tous les remèdes], les avait tous essayés.

Je lui parlai de celui que l'on nomme le spécifique; elle me dit que j'étais folle [...]; je l'assurai que, moi qui lui parlais, j'avais douté comme elle, ayant la même maladie, mais que ce remède m'avait guérie radicalement.

La chose attira toute son attention. [...] [piquée par la curiosité, elle veut l'essayer].

Je me présentai, je me plaçai en médecin, non pas en docteur de la Faculté, mais en médecin de cette unique maladie, et en médecin tout prêt à la guérir.

Mademoiselle d'Hersille voulait gagner le pari, ainsi elle était muette; le remède agissait déjà puissamment, que la malade était encore dans l'inaction et dans le silence; mais bientôt elle ne fut plus maîtresse de se taire, au hasard de se perdre; elle fit des soupirs et des plaintes tendres; elle voulut me repousser, me chasser, mais il n'était plus temps, ses mouvements hâtaient la guérison au lieu d'y nuire. [...]

-- Que fais-tu, s'écria-t-elle, cruelle Cécile? Tu me tues, je meurs, ah, je perds! j'ai perdu... je suis... je suis... je suis guérie. (pp. 36-37)

Le chevalier continue à lui donner ce "remède" pour "perfectionner la guérison".

L'exemple suivant est encore plus frappant, car le sens propre rencontre le figuré sans coupure et la transition

s'opère à partir d'un mot dont le sens est détourné pour créer une scène amusante. Le chevalier raconte des histoires de fantômes à une jeune femme dont il désire profiter de la frayeur. Il feint même de voir un esprit:

-- Monsieur, me dit-elle, à voix basse, je suis une femme perdue, l'esprit vous respectera à cause de l'uniforme: mais moi, je serai étranglée.

-- Eh, non, lui dis-je, je vais vous envelopper, et vous cacher sous mon habit. [...]

[Je la cachai] toute entière sous l'uniforme redoutable aux esprits.

Elle ne s'aperçut point que je ne l'avais pas quittée, et se crut seulement couverte d'un habit un peu lourd.

Elle prit les mouvements qui se passaient entre elle et l'habit, pour des gestes de l'esprit qui s'y était glissé; elle me le dit; mais je l'assurai qu'il n'avait aucun pouvoir de lui faire du mal, et l'action la persuadait apparemment plus que le discours; car elle cessa de se plaindre, et de me rendre compte de ce qui se passait entre elle et l'esprit; l'effroi même diminua par degrés; plus l'esprit devenait agissant, et moins elle paraissait le craindre: son sang qui d'abord était glacé dans ses veines, y avait repris toute la chaleur que lui communique la volupté la plus vive; et ce feu lui rendant l'usage de tous les sens à la fois, ses yeux s'ouvrirent en disant:

-- Ah, je meurs, où suis-je! Est-ce vous? Est-ce l'esprit qui me tue?

Elle aida de tout son pouvoir à rendre sa mort plus prompte et plus douce, et convint que l'esprit était bienfaisant, et point meurtrier. (pp. 70-71)

Les mots sont seulement détournés vers leur sens sexuel.

Dans la plupart des romans, les seuls signaux vraiment visibles sont les points de suspension, les expressions stéréotypées du plaisir que l'on retrouve dans un ouvrage typiquement grivois (comme "je meurs", "tu me tues"), et des allusions comme "elle aida à rendre sa mort plus prompte et

plus douce", qui marquent sa jouissance. Il arrive que la métaphore soit tellement filée que le sens sexuel en ressorte, presque à outrance, et que ce soit le comique qui se saisisse de l'ensemble. Dans La Matinée libertine [121], à force de détourner et de vouloir cacher, les personnages ont créé une métaphore cocasse: l'abbé raconte les scandales de cour et les aventures d'une femme mariée et d'un musicien italien⁵³; elle s'est "arrangée" avec lui "sans être infidèle à ses devoirs". Les expressions sont empruntées au vocabulaire juridique et féodal:

La comtesse. -- Et quel est ce beau traité?
L'abbé. -- Elle s'est soumise à vivre avec le séduisant violon, pourvu qu'il consente à s'abstenir tout juste de ce qui fait un cocu, pouvant d'ailleurs s'accommoder de tout ce qui n'est pas, à la rigueur, le domaine conjugal pour jouissance conjugale. [...] [Il décrit les termes du "contrat"] Tous les baisers possibles, managements de toutes les formes, droit de visite et même d'accès sur le seuil des terres du mari, toutefois avec exclusion de l'outil sacramental, qu'on y tolère sous aucun prétexte, mais auquel, en revanche, on donne pleine investiture de ce petit fief, dont les canons défendent aux maris eux-mêmes d'entrer en possession. (pp. 48-49)

Le glissement de sens dans La Matinée libertine [121] s'établit grâce à la complicité entre le personnage et le narrataire, qui a été témoin de la scène. La comtesse parle à Cécile de l'abbé à qui elle a cédé, mais sans que la jeune fille ne le soupçonne. Le narrataire le sait et les mots

53. A l'époque, les Italiens étaient connus pour leurs habitudes sodomites.

n'ont pas le même sens pour le personnage que pour lui:

Cécile. -- Vous n'avez pas gardé bien longtemps l'abbé!

La comtesse. -- Bon! me crois-tu capable de perdre toute une matinée à écouter des fadaïses? L'abbé est un enfileur de force. Quand j'ai vu qu'il commençait à se déboutonner, et qu'il s'agissait d'essuyer des longueurs à ne plus finir, je lui ai tourné le derrière [allusion à la position adoptée]; il a entendu ce que cela voulait dire et il a pris son parti.

Cécile. -- [...] Il ne reviendra donc plus!

La comtesse. -- Que dis-tu? Demain il reviendra, j'en suis sûre: plus on tourne le dos à des gens comme lui, plus on se les attache.

Cécile. -- Vous faites au fond assez de cas du petit personnage, [...]. Il y a même quelques-uns [de vos protégés] à qui monsieur l'abbé donne de l'ombrage!

La comtesse. -- Ils ont bien tort, car ses vues sont tout à fait opposées [l'abbé a sodomisé la jeune femme] à celles de cet essaim qui forme mon petit sérail [...]. (pp. 63-64, souligné par l'auteur)

Les mots à double entente sont soulignés (en italiques dans cette édition), afin que le destinataire du texte ne manque pas le clin d'oeil qui lui est adressé; le narrataire, pour lequel une traduction est facile et un rétablissement aisé, a en filigrane la scène qui s'est vraiment déroulée sous ses yeux.

Philippe Dubois évoque dans "Des Ruses d'Eros"⁵⁴ les manoeuvres de dissimulation du sexe par les métaphores filées et les signes typographiques (en soulignant ou en mettant en italiques). Il refuse d'appauvrir le texte de la double

54. In Revue d'Esthétique. Erotique 1-2 (1970) [183].

entente:

La ruse n'est pas, naïvement, de dissimuler le sexe en simulant le billard ou le ramonage. Ce serait tomber dans le dualisme, arrêter le double sens en opposant le vrai (le caché) au faux (l'exhibé). Or, il est clair que personne n'est sérieusement victime de la facticité des apparences, rien non plus dans cette pratique typographique [les italiques] n'est vraiment caché. [...] Le double sens doit rester double. (p. 83-84)

Le critique a raison de défendre le texte tel qu'il est, dans toutes ses possibilités, sexuelles ou imagées, plutôt que de le réduire à un récit hypocrite qu'il n'est nullement (le récit galant ne se cache pas). Le texte érotique joue avec la langue, avec les images, mais il ne s'adresse pas à des dupes. La Matinée libertine [121] et Ma Vie de garçon [33] étalent leurs prétentions et ne seront jamais confondus avec un ouvrage de morale. Steven Marcus a tort de réduire le discours "pornographique" non pas aux mots qui sont sans importance et interchangeable⁵⁵, mais aux gestes: pour lui, tout rapporte au geste, à sa représentation, niant toute la stylistique érotique. Au contraire, la lecture érotique est un tout, on ne peut la disséquer en exercice intellectuel (le jeu des images par son déchiffrage) et en plaisir de voyeur (le côté dénigré par de nombreux critiques), car ce type de dichotomie est réductrice.

Il est évident que la représentation occupe une place de

55. Il assure par exemple qu'un texte original ne peut se reconnaître d'une traduction.

choix, puisque les images verbales doivent parler aux yeux, peindre d'une manière réaliste le scénario sexuel; quelques scènes vont devenir des modèles à force d'avoir été autant de fois exploitées. Il s'avère que la typologie n'est pas si difficile à mettre au point, qu'elle s'échafaude autour d'un nombre limité de thèmes récurrents, desquels je vais tracer le contour.

Quelques thèmes

Des thèmes interdits

Selon les principes énoncés dans le roman galant, rien ne devrait demeurer caché, ni hors d'atteinte de l'expérience; il existe pourtant deux types de scènes que l'on ne voit que très rarement: il s'agit de la masturbation masculine en tant que pratique solitaire, et de l'homosexualité masculine. Alain Guillern fait remarquer l'absence de scènes de masturbation masculine dans l'iconographie galante⁵⁶ et souligne cet acte comme l'un des tabous avant Sade (qui accordera à ce geste une valeur plus que sexuelle). Bien des traités de cette époque évoquent cette pratique pour la condamner ou s'en moquer. Les ouvrages de Tissot ou de Bienville (La Nympho-

56. In "Le système de l'iconographie galante", XVIIIe siècle 12 (1980), p. 186 [182]. Morse Peckham tire la même conclusion de ses recherches, dans Art and Pornography. An Experiment in Explanation. New York and London: Basic Books, Inc, 1969, pp. 231-32.

manie ou Traité de la fureur utérine, 1771) vont mettre en garde contre l'onanisme et semer une série de menaces sur les dangers de la masturbation. Dans La Brunette ou Aventures d'une demoiselle [14], cet acte est parodié pour montrer le ridicule d'un homme influent, mais laid. Il s'adresse à la prostituée qui fait le récit de ses expériences:

Allons, approchez, je n'ai pas le loisir de rester ici, on m'attend à notre assemblée. Expédions. Où sont vos mains? Prenez ceci. Que vous êtes gauche! Serrez les doigts. Remuez le poignet. Comme cela. Un peu plus fort. Arrêtez; plus vite, doucement, voilà qui est fini." (p. 9).

La sensualité est supprimée dans ces lignes dictée par l'ironie. Dans Ma Conversion [117], nous avons vu que le héros dissimule son geste sous des euphémismes⁵⁷. Néanmoins, certains romans galants ne condamnent ni la masturbation masculine ni féminine, au contraire. Mirabeau va dissenter sur cet acte dans Erotika Biblion [117] pour en exposer les dangers, les plaisirs et le justifier pour des raisons physiologiques (il calme le tempérament). Il défend aussi cette pratique quand elle fait partie des caresses auxquelles s'adonnent les amants, bien qu'elle soit contraire aux lois de la société (ou de la reproduction) (op. cit. p. 70 à 77).

La société du XVIIIe siècle n'acceptait pas les déviations dans le domaine sexuel: l'acte de reproduction était le seul permis par les autorités (religieuses). Il va

57. Voir ci-dessus p. 207.

donc sans dire que l'homosexualité est l'une des "perversions" sur laquelle les autorités s'acharnent le plus. Qu'en est-il dans la littérature galante? Une grande différence existe entre hommes et femmes, comme dans l'onanisme précédemment évoqué⁵⁸. Là encore l'homosexualité féminine et masculine ne reçoivent pas le même traitement. Cette dernière est plutôt éludée dans les plaisirs décrits, sauf pour de rares références aux habitudes de quelques religieux ou individus qui sont la risée de la société. Une scène d'homosexualité masculine se déroule pourtant durant une orgie dans Le Rideau levé [117]: le père de Laure pose comme condition au jeune chevalier qui désire sa fille de se prêter à sa volonté pendant l'acte. Mais plus tard, quand Laure questionne son père en mentionnant ce moment, il la "rassure" sur ce qu'étaient ses intentions:

Que tu t'es trompée, ma chère enfant! J'avais des désirs, il est vrai, tu en voyais les signes certains. Eh! qui n'en aurait pas eu? Mais les attraites et les charmes répandus sur toute ta personne en étaient les principaux mobiles; la scène y ajoutait, mais Vernol n'y était pour rien. Je t'avoue même que le goût de beaucoup d'hommes pour leur sexe me paraît plus que bizarre, quoiqu'il soit répandu chez toutes les nations de

58. Même si la masturbation masculine en solitaire est assez rare, cette caresse est très commune chez les femmes, seules ou accompagnées d'un/une partenaire. D'un autre côté il est commun que l'homme se fasse caresser par sa compagne. La masturbation masculine en solitaire est souvent source de moquerie et si elle apparaît dans un récit, elle sera teintée d'ironie (le but sera de se moquer d'un moine ou d'un pervers par exemple).

la terre; outre qu'il viole les lois de la nature, il me paraît extravagant, à moins qu'on ne se trouve dans une disette absolue de femmes; alors la nécessité est la première de toutes les lois. (p. 435)

Néanmoins, il justifie le lesbianisme:

Je ne vois pas du même oeil [le goût] des femmes pour le leur; il ne me paraît pas extraordinaire, il tient même plus à leur essence, tout les y porte, quoiqu'il ne remplisse pas les vues générales; mais au moins il ne les distrait pas ordinairement de leur penchant pour les hommes. (p. 435)

L'homosexualité féminine est l'acte sexuel dévié le plus représenté et le plus "naturel". C'est parfois par elle que passe l'initiation sexuelle, avant la rencontre avec l'homme. Deux traits se dégagent de ce refus de l'homosexualité masculine de la part du père de Laure. Ce n'est pas une condamnation exclusive, puisque le père a subi une attirance envers un autre homme; ensuite, il n'écarte pas totalement cette possibilité si la "nécessité" se fait sentir du fait que le besoin est toujours le moteur du comportement.

La sodomie entre hommes n'est pas décrite en détails aussi couramment que dans l'oeuvre de Sade. Nous en trouvons un exemple dans Le Rideau levé [117], que je viens de citer, deux autres scènes dans Ma Conversion [117], mais c'est une femme qui chaque fois sera le "bourreau" de Con-Désiros⁵⁹. Il ne sera pas aussi disert sur ce sujet et paraît embarrassé

59. Voir pp. 70-71 et p. 95.

devant son narrataire. Par contre, l'acte est prisé quand la partenaire est une femme et pratiquement tous les romans l'incluent dans leur nombre d'expériences. La Matinée libertine [121] l'évoque en termes polis, "détournés": l'abbé vient d'expliquer que pour "être fidèle" à son mari, une jeune femme s'est adonnée à ces caresses avec un amant, ce qui fait dire à la comtesse que "cette Bretonne est bardache par vertu" (p. 50). Elle lui avoue ses "caprices" et lui accorde ses faveurs en feignant se désintéresser de la situation (elle lui tourne le dos), mais elle prend soin de le "guider"⁶⁰ et lui défend "de se tromper" (p. 58)⁶¹.

Il y a donc des limites à la liberté sexuelle que les romans galants voudrait voir instaurer. Ils disent rejeter les inhibitions sexuelles, quelles qu'elles soient, mais établissent des exceptions. L'une des leçons qui s'impose pourtant est qu'il ne faut ni avoir peur de sa sexualité, ni

60. Auparavant le dialogue démentait ce que les gestes prouvaient:

L'Abbé (soupirant). -- Par malheur, hélas! vous êtes incapable, avec moi, de vous oublier autrement qu'en propos!

La Comtesse. -- Il serait assez plaisant que vous espérassiez davantage!

L'Abbé. -- Je me garderais bien d'en convenir. (La Matinée libertine, p. 51 [121])

Et pourtant, la suite contredira leurs promesses qui ne sont qu'une façade verbale, une simple concession aux conventions.

61. La scène a déjà été citée ci-dessus, pp. 203-204.

la fuir, ni la condamner, et ce, au nom de l'instinct⁶². Défendant, consciemment ou non, ces préceptes, la plupart des romans se construisent comme une "liste", plus ou moins élaborée, de toutes les combinaisons sexuelles, si bien qu'il serait impossible de réunir tous les thèmes érotiques évoqués. Par contre, il est un principe qui inspire la structure de ces ouvrages. Je veux parler du concept de "la première fois", qui revêt maints aspects, celui de la perte de la virginité, de la rencontre d'un nouveau partenaire ou l'expérience d'une nouvelle caresse, d'une nouvelle position ou combinaison. Bien après la perte de sa virginité, le héros ou l'héroïne semble toujours être au stade de la "découverte" (sa première fois). Le but en est multiple et dirigé vers le lecteur: d'abord stimuler son intérêt, car le narrateur veut donner l'illusion de la différence (ne pas se répéter, ne pas répéter l'acte sexuel qu'il vient de décrire précédemment), ensuite stimuler son désir. En outre, cet acte initiateur semble correspondre à un des fantasmes directeur de toute tentative érotique, l'abondance réursive en est une preuve numérique

62. Rappelons la célèbre phrase de Diderot: "Tout ce qui est ne peut être ni contre nature ni hors nature, je n'en excepte pas même la chasteté et la continence volontaires, qui seraient les premiers des crimes contre nature, si l'on pouvait pécher contre nature, et les premiers des crimes contre les lois sociales d'un pays où l'on pèserait les actions dans une autre balance que celle du fanatisme et du préjugé." Suite de l'Entretien in Oeuvres. Paris: Gallimard-La Pléiade, 1978, pp. 939-40.

suffisante.

La première fois

Dans le genre romanesque, la virginité n'est pas considérée comme "une étape biologique"⁶³, mais prend une valeur morale, protégée et vénérée. Pierre Fauchery montre que le roman était hanté par ce thème:

La puissance du tabou virginal se révèle un des grands mystères de l'éthique romanesque. (idem, p. 309)

On peut voir dans l'état virginal la quintessence des valeurs les plus précieuses du féminin. (idem, p. 314)

En réaction, le roman galant porte en dérision la virginité en tant que symbole (religieux, moral), tout en soulignant le plaisir que l'on prend à porter atteinte à ce bastion qui renferme la vertu féminine. "La franche négation du tabou se rencontre surtout dans le roman grivois⁶⁴ qui se plaît à dénoncer le caractère fiduciaire de cette essence" ajoute P. Fauchery (op. cit. p. 312). Dans ce siècle où beaucoup de valeurs sont remises en question, la virginité (avant le mariage, comme preuve de foi et d'ascèse religieuses) est

63. L'expression est de Pierre Fauchery, La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle, p. 310 [221].

64. Il existe pourtant une dérogation à cette règle, à condition que les amants partagent un amour sincère: la perte de la virginité est quelque peu pardonnée, en même temps qu'est renforcée la vertu (Pierre Fauchery, op. cit. p. 313 [221]).

attaquée indirectement pour être opposée à la liberté sexuelle. L'hymen est la preuve physique que la femme n'a pas assouvi ses désirs, qu'elle est toujours sous le contrôle des principes directeurs de la société.

Dans Le Paysan pervers [138], Restif de la Bretonne évoque les deux points de vue antinomiques, celui du libertin et du moraliste traditionnel. Edmond, le libertin, est sur le point d'épouser une jeune femme qu'il sait être enceinte d'un autre homme. Il se justifie:

Cette fleur tant vantée, quoiqu'elle soit moins que rien, est si peu ce qu'on estime dans une femme [...] (op. cit. p. 187, lettre XLVII)

Affirmation à laquelle l'éditeur de ces lettres rétorque, dans une note:

Cette idée est fausse; cette fleur est un avantage réel, et très à considérer, puisqu'elle répand un charme sur la possession de la personne aimée: si ce n'est pas là un bien réel, il n'en est point. Mais les libertins veulent accréditer cette maxime dangereuse, que la fleur n'est rien, pour que les filles soient moins en garde contre leurs embûches et leur corruption. (idem, p. 187, lettre XLVII)

Cette dernière citation résume la position -- ouvertement avouée ou implicite -- prise par le genre romanesque soucieux de morale.

Par contraste, la perte de la virginité n'est qu'une étape dans les aventures sexuelles qui se déroulent dans le récit érotique, puisqu'elle n'a de valeur que sexuelle. Le roman galant garde l'aspect cérémonial de cet acte sans

accorder la même importance aux conséquences morales et sociales. C'est ce moment qui marque la véritable ouverture du héros ou de l'héroïne au monde sexuel, plus que les caresses maladroites ne pouvaient le faire. La virginité est importante pour la structure initiatique dans le chemin qui conduira l'ignorant vers la connaissance et parfois vers la sagesse. Par conséquent, la propension à montrer cette scène chaque fois repose sur deux raisons: le plaisir (masculin) de déflorer et de le raconter, ensuite celle d'initier, ou d'apprendre, selon le cas. Pour cette raison, les tableaux consacrés à cette découverte sont particulièrement développés et la profusion des images prouvent que l'on y porte beaucoup d'intérêt.

La virginité ne doit pas être un obstacle aux appels de la nature, à ceux du plaisir. Tout se passe pour le mieux pour le narrateur de La Capucinade [124] qui séduit une jeune gouvernante:

Mes soins touchèrent le coeur de ma maîtresse. Elle céda aux lois de la nature, dont on veut faire un crime. Une molle résistance, une rougeur et une pâleur subite; des yeux abattus desquels coulaient des larmes précieuses; enfin une voix étouffée m'annoncèrent que j'allais être heureux, que je touchais à l'heure du berger. Nannette se laissa tomber dans mes bras. Je parcourus avidement des beautés dignes de tout mon hommage; ma bouche couvrait avec ardeur ce qu'admiraient mes yeux, nous sentîmes pour la première fois ces plaisirs si désirés qui embellissent la nature et qui sont les seuls biens véritables que puissent goûter les hommes. (p. 12)

La virginité est regardée comme une fleur que l'on cultive (Le Rideau levé, p. 341 [117]) ou "une fleur si rare et si recherchée" (idem, p. 442), jusqu'au moment de sa perte qui est décrite avec détails et sur plusieurs pages, comme pour montrer à quel point cet instant est spécial, précieux⁶⁵, au point qu'il est souvent vu comme un sacrifice rituel mais que la "victime" accepte et réclame: "mon bonheur est d'être toute entière à toi" s'exclame Laure (Le Rideau levé, p. 350 [117]). Starobinski signale le côté mythique de cette situation, il écrit que "[...] la jouissance prend l'aspect du sacrifice et trouve une dimension sacrée"⁶⁶.

Félicia s'offre sur l'autel du désir, comme Laure, mais c'est cette dernière qui fera un récit très circonstancié de ce moment. L'endroit est un cabinet qui prend des allures mystiques et secrètes à cause de l'obscurité et des réverbères qui entourent le lit, recouvert de couleurs flamboyantes. Ce lit est placé au milieu et forme "la pierre sur laquelle devait se consommer le sacrifice" (p. 351). La multiplicité des termes relatant le rituel crée une ambiance uniforme. Les images qui sont réduites à trois thèmes concentrent mieux l'attention sur l'événement. Chaque thème-image est multi-

65. Cette attitude est très différente de celle adoptée par les Anglais. Patrick Kearney écrit que le plaisir de déflorer deviendra presque une manie dans la littérature anglaise, surtout au XIXe siècle (op. cit. p. 107 [248]).

66. In L'Invention de la liberté, p. 73 [296].

dimensionnel, c'est à dire qu'il représente plusieurs choses à la fois. Le sang (la cérémonie, la femme), le feu (la force de l'imagination; le plaisir, le désir sont représentés par les coussins couleur de feu sur lesquels reposent la jeune fille; le feu qui consomme son sexe), et le fer (le couteau sacré, l'aiguillon, l'homme) se mêlent dans cette danse où la victoire, le trophée (p. 354) appartiennent à l'homme. Ces thèmes qui apparaissent sous forme d'images et de métaphores, sont entrelassés et répétés pour tisser une trame dont les moteurs sont le désir satisfait, donc le plaisir, et enfin la femme, entièrement dévouée au plaisir de l'homme. Laure dit avec émotion à son père: "[...] ton plaisir et ta satisfaction sont l'objet de mes désirs." (p. 350). La jeune vierge exprime souvent son bonheur en des termes qui ne sont pas équivoques. Dans L'Etourdi d'Andréa de Nerciat [119], une des jeunes filles le confesse aussi:

O mon ami, de quelle volupté viens-tu de m'enivrer!
 Juge de son excès par celui de ma joie qui n'est
 pas même ternie par une ombre de tristesse. Loin
 de pleurer sur ma virginité, je me félicite de te
 l'avoir laisser ravir, heureuse si ce sacrifice
 peut m'acquérir des droits sur ton coeur. (op.
 cit., 1ère partie, p. 69)

Nulle barrière n'empêche ce don qui couronne l'amour ou l'homme.

Cependant ce plaisir n'est pas évident dans les romans qui mettent en scène des narrateurs féminins. Les narratrices confient que cette première fois n'apporte pas toujours le

plaisir tant escompté, et leurs désirs se transforment en rictus de douleur. Félicia ou Mes Fredaines [120], La Blondine [12], Le Rideau levé [117]⁶⁷, évoquent de tels moments. Toutes s'attendaient à la félicité, et mais elles ont dû supporter les âffres de la souffrance. Félicia raconte son aventure comme un sacrifice, mais cette fois pris dans son sens littéral. Son amant prend les traits d'un bourreau (op. cit. p. 56-60). Les expressions de douleur fusent, en contraste avec le plaisir que goûte son amant. La narratrice peint toutes les étapes, avec des couleurs réalistes et suggestives: nous ne sommes pas en présence d'un conte, mais d'une expérience dont les accents sont vraisemblables. Le roman gagne dans ces moments un ton que le roman naturaliste peut leur envier, une sincérité dans le geste et la nature des émotions qui montrent que le point fort du roman érotique demeure le réalisme. La variété et la complexité des réactions sont décrites avec précision et minutie. Pour Félicia les choses ne sont pas simples:

Quoique le moment auquel je touchais eût été l'objet des plus impatients désirs, je ne sais quelle sombre inquiétude s'empara de moi. D'Aiglemont se pressait pour me déshabiller. Comme il était habile! [...] Quelle grêle de baisers il fit pleuvoir sur tous mes charmes! Cependant j'étais immobile... Je n'éprouvais ni peine ni plaisir. Les facultés de mon âme semblaient suspendues... [...] Je perdais la jouissance d'une

67. Laure, même si elle accepte toutes les conséquences de son offrande, ne peut empêcher la douleur physique.

infinité de gradations que mon voluptueux amant savourait avec le dernier transport [son état ne l'empêche pas de rester maîtresse du récit et peintre de la situation]. [Il la porte sur "l'autel", et elle éprouve d'abord du plaisir] [...] Je suis embrasée... [...] Mais quel obstacle s'élève? Des douleurs aiguës troublent les plus parfaits délices!... Les désirs s'irritent... En vain, mon bonheur ne peut s'achever... Un mouvement machinal portant ma main sur l'instrument de mon martyre, je frémis, il me semble que nous avons entrepris une chose impossible..." (Félicia ou Mes Fredaines, pp. 56-57 [120])

Les expressions de douleurs s'enchaînent: "le plus affreux tourment" (p. 57), "nous étions au désespoir" (p. 57), "tant de souffrance" (p. 57), larmes, sang, soupirs, morsures de la douleur -- quantités d'expressions qui ne traduisent qu'une seule impression, sa frustration et sa peine⁶⁸; ce moment est présenté comme une mort: "Certes, le jour de la mort d'un pucelage, on ne peut encore faire à celle qui l'a perdu que des compliments de condoléances." (p. 58). Les seuls plaisirs qu'elle goûte sont ceux qu'elle se procure: "j'eus recours à mon ancienne ressource; je fatiguai mes désirs et me rendormis" (p. 60). Elle met d'ailleurs en parallèle ce qui est pour elle une épreuve et les plaisirs du chevalier: "Tu parais expirer de plaisir, j'expire de douleur" (p. 57), ou "bientôt des efforts redoublés, des soupirs brûlants, des

68. En même temps qu'elle l'invite à consommer l'acte: "après quelques moments de repos, je t'invite moi-même à de nouveaux efforts. [...] -- Viens, cher amant, m'écriai-je transportée d'une rage voluptueuse. Viens... Encore un essai; fais-moi mourir, s'il le faut, mais soyons unis." (p. 57)

morsures passionnées, m'annonçaient que le chevalier touchait derechef au moment du suprême bonheur" (p. 58).

Pourquoi consentir alors? La femme ne refuse jamais totalement l'homme, même après la douleur: "Je sentais avec pitié son coeur palpiter" (p. 59), "j'avais pitié de lui" (p. 59), dit Félicia [120]. Ici, le plaisir de posséder remplace le plaisir sexuel. L'homme est l'étalon, mais la femme est maîtresse du plaisir qu'elle daigne donner. Elle s'offre chaque fois tout en se présentant comme l'instigatrice des désirs de l'homme. Laure accepte également la souffrance pour son amant:

[...] fais-moi souffrir, mets-moi toute en sang si tu veux, je ne puis te faire trop de sacrifices
[...] (Le Rideau levé, p. 350 [117])

Mais elle y gagnera elle aussi un plaisir physique:

La douleur, le plaisir mélangés, le foutre et le sang qui coulaient, me firent ressentir une sublimité de plaisir et de volupté inexprimables.
(idem, p. 352)

La jeune fille est la victime pendant le sacrifice, et s'avérera être au contraire la prêtresse sans laquelle rien n'est possible⁶⁹.

Les scènes de défloration, qu'elles deviennent des tableaux épiques ou tout simplement des tableaux réalistes très colorés, témoignent de l'art des peintres galants de

69. Voir les développements sur la place de la femme dans les romans galants dans la troisième partie du chapitre III.

représenter l'acte sexuel et le plaisir. Ils recherchent les effets émoustillants, les métaphores, les détails qui rendent cette scène vivante. Dans le contexte plus général de l'érotisme, la représentation est un élément clé de ce type de récit qui se bâtit autour de scènes visuelles, d'expressions picturales. Le mot érotique serait vide de sens et inutile s'il ne renvoyait pas à une image. Cette représentation tient lieu de support à tout développement de la stratégie érotique: les peintures de l'acte et des caresses sexuelles, les descriptions des corps, des mouvements et des poses constituent le corpus qui alimente le récit érotique. Les présentations des personnages commencent parfois par leur portrait et se prolongent inmanquablement par l'évocation de leur configuration physique (beauté, mensurations, ainsi de suite) et de leur comportement sexuel. Dès lors, le portrait, pris dans son sens le plus large, s'impose comme une pièce maîtresse de la scène galante.

Les portraits

A bien des égards, le portrait constitue un phénomène à la fois banal et important. Banal par sa simplicité vague et ses stéréotypes, et paradoxalement important puisqu'il est un élément essentiel dans un récit galant. En général, les portraits ne se présentent pas sous forme de tableaux immobiles, mais dans le mouvement, dans l'action, dans la mise

en situation des corps: le personnage se définit par son comportement. Il ne s'agit pas d'une caractérologie propre au roman galant. Françoise Barguillet, dans Le Roman au XVIIIe siècle [187] écrit que:

[...] la technique des portraits statiques "en forme", à la manière de ce qu'on trouve dans les romans précieux, est de plus en plus délaissée, en réaction contre une tradition littéraire que les auteurs réalistes réprouvent. Certes, il arrive que par exemple Marivaux ou Duclos, à la suite d'une description physique vague (pour satisfaire aux conventions esthétiques) souvent entremêlée de termes conventionnels, circonscrivent rapidement la personnalité par une succession de quelques traits significatifs. Mais plutôt que ces portraits exposés "a priori" avant que le lecteur n'ait pris contact avec le personnage, ils préfèrent les portraits en action: l'être se dévoile lui-même par ses actes. (pp. 169-70, je souligne)

Pierre Fauchery parvient aux mêmes conclusions dans son étude du genre romanesque:

[...] en règle générale, le corps du roman ne se décrit pas; à plus forte raison il ne se mesure pas [sauf chez Sade, ajoute-t-il dans une note]. (La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle, p. 181 [221])

Dans le genre romanesque, le corps est inutile, parfois encombrant (idem, pp. 179-210). A plus forte raison, explique-t-il, le nu est tabou mais trouve droit de cité dans le roman galant. Or si nous parcourons la littérature érotique, nous pouvons voir que ces tabous se répercutent quelquefois dans ces récits galants qui deviennent timides ou discrets quand il s'agit d'exprimer le corps, dans la mesure où certains romans ne s'étendent pas sur ce chapitre, ou ne

livrent que d'imprécises indications.

Il existe des canons de la beauté au XVIIIe siècle, même vagues, et personne n'y déroge; tout est parfait, tout est beauté (exception faite pour de rares occurrences): le teint, les traits du visage, la gorge et, si le portrait devient plus intime, les parties sexuelles de la jeune femme.

Alors que le récit érotique s'étend parfois sur les charmes des corps (plus féminins que masculins), la description des traits du visage est souvent bâclée, dressée en quelques coups de crayons, et dans quelques cas n'atteignent pas le stade d'esquisse. Par exemple, le chevalier de Nantel rencontre de nombreuses femmes dans sa carrière de libertin, mais nulle n'a droit à une description physique ni morale, et le trait en est si vague qu'il ne ressemble à rien: "Mélanie réunissait tous les charmes du corps et de l'esprit"⁷⁰ dit-il d'une jeune religieuse, ou bien: "Mme de R... était une veuve de trente-cinq ans, à demi-retirée du monde, où elle avait été en grande réputation de beauté et de coquetterie" (p. 16). Ma Conversion [117] fourmille également de portraits car le héros prend soin d'afficher ses aventures comme dans une galerie. Pourtant chaque portrait ressemble au suivant, la seule différence provient du changement du point sur lequel se focalise le

70. In Ma Vie de garçon, p. 48 [33].

regard. Le centre d'intérêt varie et se reporte soit sur les seins, soit sur le sexe ou sur toute autre partie anatomique de la femme, créant l'illusion de diversité.

Dans cette technique, le roman galant n'apporte aucune innovation, sauf qu'il ajoute aux portraits des notes sexuelles (les seins, le sexe) en jouant avec le réalisme et le choix des détails. Mais il semble parfois que cette description physique soit vitale, puisque le narrateur recourt à des artifices afin de pouvoir faire son autoportrait. Félicia se défend de la sorte:

Les romans ont coutume de débiter par les portraits de leur héros. Comme, malgré la sincérité avec laquelle je me propose d'écrire, ceci ne laissera pas d'avoir l'air d'un roman, je me conforme à l'usage et vais donner aux lecteurs une idée de ma personne. (Félicia ou Mes Fredaines, p. 15 [120])

Elle se trouve la plus belle femme du monde, et le tableau qu'elle fait d'elle-même fourmille d'expressions hyperboliques, bien qu'elle ait pris à témoin "ceux qui [la] connaissent" (p. 15). Laure use d'un artifice identique, disant qu'elle se décrit telle que son père la voyait (Le Rideau levé, p. 318 [117]), ou bien se place devant une glace avant de faire un portrait en pied, très satisfaite de ce qu'elle voit, tout en disant que les éloges venaient de son père et de Lucile, sa gouvernante (idem, p. 351)⁷¹. Ce

71. Comme Félicia, Laure se trouve très belle et sûre de ses charmes.

tableau est l'un des plus détaillé que l'on puisse trouver dans le genre galant à cette époque et diffère passablement des modèles établis, en ce que l'attention n'est pas portée sur l'acte sexuel, mais sur le tableau. Ce tableau n'est plus celui du nu traditionnel et académique des scènes mythologiques, quoiqu'elle fasse allusion à Hébée, à Vénus, à l'Amour, mais il s'agit bien d'un tableau sexuel car elle nomme et décrit les parties de son corps.

Le corps -- féminin principalement -- qui s'offre comme spectacle, est admiré dans sa (demi-) nudité. Malgré l'inclination à préférer le mouvement à ce qui est statique -- le corps pendant l'amour au portrait immobile (au gros plan) les auteurs galants réservent une place spéciale aux tableaux des "instants capturés"⁷², qui est dans la littérature galante le tableau de la femme allongée. La scène -- que, dans la réalité, le regard embrasserait en quelques secondes -- est allongée, voluptueusement colorée, pour composer un tout sensuel. Jean Starobinski, en parlant des peintres, décrit ce désir de "capturer l'instant, de rendre sensible un moment fugitif" (L'Invention de la liberté, p. 119 [296]). Ce moment, parce qu'il semble être privilégié et précieux, lui fait imaginer que le peintre était amoureux de son modèle, hypothèse vérifiée dans ces romans où l'observateur tombe dans

72. L'expression est de Starobinski, L'Invention de la liberté, p. 119 [296].

le piège sexuel de la séductrice. Le critique écrit à propos de ces poses:

C'est un secret de féminité que veulent saisir ces dessinateurs. La nudité abandonnée, mais aussi le mouvement, le geste⁷³, la posture, le port de l'être entier, avec ses plis vivants que font les tissus abondants dont la mode les entoure. (p.120)

Ainsi dans Félicia ou Mes Fredaines [120], la jeune fille tente d'attirer vers elle le mâle qui la surprend au milieu de la nuit:

J'eus donc la présence d'esprit de feindre de dormir et de n'entr'ouvrir les yeux qu'assez pour voir qui pouvait entrer chez moi si matin: c'était Sylvino lui-même. [...] J'étais dans l'état où les trois déesses s'offrirent aux yeux de Pâris, sur le dos, la tête appuyée contre le bras gauche, dont la main renversée couvrait à moitié mon visage; mes jambes, l'une à peu près étendue, l'autre écartée, le genou un peu plié, trahissait le plus secret de mes charmes; et la main qui venait de le si bien fêter gisait mollement à côté de la cuisse... Après avoir contemplé quelques moments de la porte cette position, qu'un peintre voluptueux devait trouver ravissante, Sylvino vient à mon lit [...]. (p. 40, je souligne)

Une surprise identique attend le jeune chevalier de Nantel:

Elle était à demi-couchée sur un petit canapé, dont je ne connaissais pas l'usage; sa tête était appuyée sur une pile de carreaux, lorsque tout à coup ses yeux se fermèrent, et elle parut s'endormir dans l'endroit le plus intéressant de mon récit. [celui de ses premières découvertes sexuelles]

Quelques mouvements qu'elle fit pendant ce sommeil m'égalèrent des trésors et des beautés de tout genre. [il ne comprend pas, la réveille, elle

73. Nous pouvons dire que la tendance est inversée dans le roman dans lesquels le mouvement prône au-dessus de l'immobile objet.

recommence cette feinte plusieurs fois avant qu'il ne tente quelque chose]

[...] L'assouplissement continua: une jambe se détacha du canapé, et vint tomber sur le parquet; l'autre, qui était étendue, se replia de façon à rendre fol dans la minute le plus sage de tous les hommes (Ma Vie de garçon, p. 18 [33])

Les termes dans toutes ces scènes sont presque semblables, la pose également. Dans ces passages, les jeunes femmes savent qu'il y a quelqu'un qui les observe et elles dévoilent un peu plus leurs charmes. Elles s'offrent au regard, mais aussi à l'amour car leur but est de séduire. L'ironie sera de ne pas comprendre le message, comme dans le dernier passage cité. Il s'agit, dans la majorité des cas d'un appel clair et volontaire de la part de la femme, comme le suggère cette maîtresse es volupté:

Faites qu'on vous surprenne, comme au hasard, dans le déshabillé le plus galant, dans une attitude capable de réchauffer le coeur le plus glacé... le sein, les jambes, les cuisses découverts; que tout offre le tableau d'une volupté souveraine. Ces positions artificieuses sont bien éloquentes et disent: voici la porte, entrez. (La Rhétorique des putains, tome 2, p. 78 [53], je souligne).

La femme dissimule son jeu dans ce "don" au point que Philip Stewart, dans "Dessin et Décence" (Aimer en France, pp. 35-48 [174]) interprète cette pose en peinture comme une invitation à l'abus, "un viol symbolique" (p. 38). Cette pose lascive renvoie à un réseau d'images que le lecteur peut retrouver dans la peinture ou les gravures galantes. L'allusion faite aux déesses repose sur un thème de la galanterie mythologique,

et la pose abandonnée sur un lit ou un divan a inspiré bien des artistes peintres⁷⁴. Le voyeur déshabille, c'est à dire qu'il décrit avec maints détails ce qu'il voit. Le romancier va saisir l'érotisme dans l'immobilité, copiant le peintre, qui recueillait l'instant sensuel dans le geste nuancé, révélation presque involontaire des plaisirs secrets.

Mais quelles couleurs, quels mots choisir pour rendre cette scène érotique? Dans le type de récit que j'étudie, l'érotisme écrit, les mots ont pour fonction de saisir le moment fugitif, le geste furtif en ré-arrangeant, en transformant donc la sexualité qui, elle, appartient à la réalité; ils lui donnent un autre sens. Le récit devient le déshabillage minutieux et emphatique des corps et des caresses sexuelles, concentrant l'expérience humaine toute entière en une série de moments sensuels et privilégiés. Les mots provoquent ou font renaître le plaisir, re-crée ces moments particuliers. Le choix du mot, les jeux avec les mots qui se teintent du signifié, des connotations de la volupté s'ajoutent au plaisir de déjouer les contraintes de la morale.

A l'opposé de cette technique, qui est de décrire la beauté, Ma Conversion [117] nous offre des exemples qui sont

74. Le tableau de Boucher "Mlle O'Murphy" pourrait être rapproché de ces passagess, de même que de nombreux dessins galants peignant le réveil ou le sommeil surpris, la femme offrant -- involontairement ou non -- ses charmes au voyeur (le spectateur ou un personnage) qui interrompt son repos.

déroutants quant à leur finalité réelle. Con-Désiros fait le tableau de personnages pittoresques et laids à des fins érotiques et non pas seulement dans un but ironique⁷⁵. C'est ainsi qu'il décrit une de ses compagnes:

Représentez-vous, mon ami, une tête, un cou, un corps et un cul tout d'une pièce; faites de tout cela un paquet mal fagoté; ajoutez-y des bras grossiers et de couleur bleu pourprin; attachez-y de grosses cuisses, de vilaines jambes; percez à son visage des trous bizarrement placés pour faire des yeux, mais dont l'un, immense, annonce par ailleurs la grande mesure; barbouillez cela de rouge et de tabac; coiffez-le d'une perruque ébouriffée, et puis par là-dessus des plumes, de la gaze, du ruban, des diamants. (p. 92)

Malgré sa répugnance, il joue son rôle jusqu'au bout, et plus d'une fois⁷⁶. Son désir? "La piller, la gruger, et me foutre d'elle tout en la foutant" (p. 92). La scène qui suit (p. 94-95) où il décrit ses démêlés sexuels inspire plus de dégoût que de plaisir et l'érotisme en est douteux. Pourquoi cet amoncellement de détails sexuels dans un but qui n'est pas directement le plaisir? Ici l'excès érotique est provocateur plus que sensuel, un procédé que développe Sade dans sa descente aux plus profonds des phantasmes sexuels. L'humour rabelaisien n'est pas dans le ton des amours pastel des salons; Mirabeau évoque plutôt la décadence qui pousse

75. Les personnages laids font en général partie de tableaux comiques, satiriques. Ils sont mis en scènes non pas pour provoquer le désir, mais pour que se moquer de leurs modèles vivants.

76. Cette scène n'est pas unique dans le roman.

l'aristocrate dans le ruisseau, à la recherche de sensations nouvelles et inhabituelles.

A l'exception de ceux qui sont stéréotypés, les portraits peuvent se charger d'un rôle à l'intérieur de la stratégie érotique. Contrastant avec les portraits isolés et statiques, certaines évocations physiques sont intégrées à l'action et sont partie active du tableau sexuel. Le lecteur reconstitue un portrait avec les éléments épars qu'on lui livre. Ce portrait n'est pas important, ce qui l'est, en revanche, c'est l'évocation des parties sexuelles, par leur nom, par leur peinture (le réalisme entre en jeu). Les personnages sont parfois réduits à une fonction -- simplement sexuelle. L'évocation des parties sexuelles remplace les éléments du portrait traditionnel. Nous n'avons pas droit à une description physique du père de Laure. Par contre, ses qualités sexuelles ne sont pas oubliées (Le Rideau levé, p. 326 [117]). Le portrait se dessine au fur et à mesure que se déroule la découverte sexuelle, pendant l'amour ou les caresses, sous le regard des acteurs ou des voyeurs⁷⁷. Ces "portraits" sont alors des descriptions anatomiques et la précision peut devenir très "technique", comme pour recenser les qualités et dimensions du corps, à la manière d'un médecin ou architecte.

77. Voir par exemple la découverte de Vernol par Rose, dans Le Rideau levé, pp. 394-95 [117].

La Blondine [12] nous présente un tel exemple de portrait pendant l'action sexuelle:

Lorinet me tâta aussitôt le sein, mais il n'y trouva que les vestiges de nos tétons, parce qu'ils n'étaient pas encore formés, ils pouvaient bien servir de parade, mais ils étaient trop petits pour soutenir les attaques. Si ces demies (sic) globes de chair n'ont pas assez de quoi vous plaire, dit Lillon à Lorinet, vous trouverez un autre endroit plus bas qui suppléera à leurs défauts. [...] [il caresse les seins de la jeune fille et les admire], car quoiqu'ils ne fussent pas encore dans leur perfection, ils étaient pourtant déjà aimables, ils étaient fermes, blancs, ronds, et d'une belle et juste distance. [Les caresses de Lorinet se font plus pressantes, il lui soulève les jupes] Je n'ai point vu de corps mieux pris, ses cuisses sont rondes et potelées, ses fesses blanches et polies, sa partie naturelle est placée le plus avantageusement qu'il se puisse faire et enfin elle est belle; pendant que nous la regardions ainsi fixement, Lorinet la touchait et la maniait dessus dessous, il la baisait indifféremment. (p. 34-35)

Les personnages explorent des domaines encore inconnus. Le récit se poursuit par une description du sexe de la jeune fille (p. 35). L'énumération des détails (par l'accumulation des adjectifs) donne l'impression que s'étale devant nous une planche anatomique plutôt qu'une description poétique du corps féminin. Cet exemple extrême annonce la tendance vers laquelle se dirigera le récit sexuel moderne où les corps ne sont plus que des machines à copuler. Si la femme est la victime de cette réduction à sa sexualité, que dire des hommes? Rares sont les portraits masculins -- et pourtant ce sont des femmes qui sont généralement censées mener le récit - et la seule fonction du portrait masculin est de représenter

l'étalon pendant sa performance sexuelle⁷⁸.

Le portrait s'épanouit le plus lorsqu'il se fait en action, de telle sorte que la représentation s'incorpore parfaitement au discours sexuel. Le portrait est offert pour être "touché", "déshabillé", "désiré", il ne se détache pas de la scène d'amour, en fait, il se dessine quelquefois pendant l'acte, l'acteur étant aussi le peintre de ce qui se déroule à ce moment précis.

Jean Starobinski montre dans L'Invention de la Liberté [296] que les arts visuels se développent. Il écrit à ce propos:

D'un côté, les images sont chargées de représenter vivement les aspects du plaisir que la décence interdit d'exprimer par la parole; elles disent tout haut ce que le langage élégant ne peut dire qu'à demi-mot. D'autre part, elles ont pour fin de diviniser le désir, d'en épanouir l'obsession sous les guirlandes et les bleus célestes d'un éternel printemps. (op. cit. p. 55)

Il marque la différence de perspective entre l'expression écrite et dessinée, même s'il semblerait que le critique fasse référence aux auteurs légers et à l'imagerie galante et courtoise, plutôt qu'aux ouvrages grivois et licencieux. Mais Quel est le rapport de la représentation iconographique et du

78. Alain Guillern, dans son article "Système de l'iconographie galante" (XVIIIe siècle 12 (1980) [182], remarque le même phénomène dans la gravure galante: "On retrouve une loi de l'estampe galante [dans la gravure érotique]: le corps donné à voir, celui dont la seule nudité est érotique et suggestive, c'est le corps féminin." (p. 186). Les hommes gardent leurs vêtements, les femmes, non.

texte quand les deux sont confrontés directement, et ce, dans les romans eux-mêmes? Je veux parler des gravures qui illustrent certains ouvrages érotiques.

"Les désirs se reproduisent par leurs images", Vivant Denon, Point de lendemain [151])

L'image gravée et le texte

En lisant certaines des descriptions que l'on trouve dans les romans galants d'ambiance, il est difficile de ne pas rapprocher la description verbale et la représentation picturale. L'image écrite se fait souvent à partir d'une pose, ce qui rend la tâche du graveur plus aisée, puisqu'il ne doit reproduire que ce que le texte lui a minutieusement décrit. Laure, dans Le Rideau levé [117] raconte sa première nuit d'amour avec son père et Lucette, sa gouvernante; le texte qui accompagne la gravure est assez explicite au point de rendre la représentation iconographique inutile. La position des amants est détaillée et chaque mouvement est expliqué, le rôle de chacun, précisé:

[Mon père] se coucha sur ma gauche, ses cuisses passées sous les miennes qui étaient relevées; son vit se présentait fièrement à l'entrée. Lucette se mit sur moi, ma tête entre ses genoux; son joli con était sous mes yeux; je l'entrouvrais, je le chatouillais, je caressais ses fesses qui étaient en l'air; son ventre rasait mes tétons; ses cuisses étaient entre mes bras; tout excitait, tout animait la flamme du désir. Elle écarta les lèvres de mon petit conin, qui était d'un rouge vif; je l'engageai d'y mettre l'éponge pour que mon papa jouît de moi sans inquiétude et pût décharger

dedans. [...] Lucette conduisit le vit de mon papa dans le chemin dont elle avait écarté tous les dangers [...]; il s'y précipita; il enfonça; elle me branlait en même temps, je lui rendais un pareil service, tandis qu'il faisait avec son doigt, dans le con de ma bonne, le même mouvement que son vit faisait dans le mien.
(p. 356)

Chaque geste y est ("elle écarta", "Lucette conduisit", "il s'y précipita". "elle me branlait"), la posture, la position ("Lucette se mit sur moi, ma tête entre ses genoux"), les indications de lieu ("sur ma gauche", "à l'entrée"). La précision y est "graphique" et la gravure qui accompagne ce récit (gravure 12)⁷⁹ semble jouer un rôle redondant. Le texte est lui-même image, ressemblant assez à une planche anatomique ou technique, comme je l'avais fait remarquer pour la description du godemiché (voir pp. 220-221). D'autre part, le tableau écrit n'est pas statique, il bouge, il est animé par les verbes, les détails, le mouvement sexuel. Le texte, qui donne les détails touchant aux caresses intimes, s'organise autour d'images au réalisme des plus méticuleux. Il arrive même que le texte remplace tout simplement le dessin. Dans l'extrait suivant tiré du Petit fils d'Hercule [48], le héros peint les détails piquants d'une petite maison dont la devise est "volupté". Il donne un "compte-rendu" très pictural des tableaux qui ornent les murs du boudoir. La

79. Les numéros qui accompagnent les gravures renvoient aux illustrations reproduites dans l'Appendice C.

description des poses représentées sur ces tableaux s'incorporent parfaitement au domaine textuel et à l'ambiance générale:

Cette maison respirait le bon goût, la volupté sa compagne, et l'opulence qui les sert si bien. On voyait avec une émotion intérieure un salon dont le plafond était une glace. Quatre grands tableaux formaient la tapisserie. L'un représentait les amours de deux jeunes filles qui trouvaient dans leurs jeux de quoi se passer de notre sexe. Leurs cuisses entrelacées rappelaient Jupiter-cygne sur la belle Lédà; leurs bouches collées amoureusement l'une sur l'autre se desséchaient d'amour, et les frottements répétées de leurs gorges élastiques leurs causaient de ces libations que la nature précipite. L'amour isolé dans un coin d'un air boudeur leur tournait le dos et écoutait avec impatience les tendres soupirs qui s'échappaient de leurs seins amoureux. (pp. 73-74)

Cette évocation du tableau ne se présente pas sous la forme d'une froide description; au contraire, elle s'anime, s'enrichit de remarques qui actualisent l'action, la transformant en une mise en scène vivante et dynamique: les parties du corps se voient doter de désirs et d'émotions sexuels ("leurs bouches [...] se desséchaient d'amour", "les frottements répétés", "leurs gorges élastiques", "[il] écoutait avec impatience les tendres soupirs qui s'échappaient de leurs seins amoureux"). Le texte remplace l'illustration et supplée à son absence (le roman ici n'est pas accompagné de gravures) par une peinture mouvante. Si d'un côté le texte érotique s'écrit en images, en tableaux, quelle est alors la fonction du dessin qui l'accompagne?

Les illustrations des romans galants appauvrissent souvent le texte en ce qu'elles ne sont pas à la hauteur de son style⁸⁰. Il n'y a pas, de la part de l'artiste qui a composé ces gravures, la volonté de suggérer, de laisser le spectateur deviner ce qui n'est pas dessiné. L'article d'Alain Guillern⁸¹ et le livre de G r me Doucet⁸² examinent les éléments qui distinguent la gravure galante de la gravure plus libre. Cette dernière n'a nul besoin d'être décodée, d'être déchiffrée, car aucune connotation n'est suggérée. Les objets, presque inexistants ne se transforment pas en symboles sexuels comme dans la gravure galante. Seule la représentation de l'acte sexuel compte, et elle ne donne que peu d'importance à l'imagination du lecteur et du voyeur⁸³. L'explicite élimine le symbolique qui est remplacé par la

80. Je limiterai mes références aux romans illustrés suivant: Ma Conversion (gravures 1 à 9), Le Rideau levé (gravures 10   15) (in Oeuvres  rotiques), La Messaline française (gravure 16) (in Oeuvres anonymes du XVIII e siècle III), Les Mémoires de Suzon (gravures 20 à 32), l'Histoire de Marguerite, La Cauchoise (gravures 33   36) (in Oeuvres anonymes du XVIII e siècle, I) et Le Progrès du libertinage (in Oeuvres anonymes du XVIII e siècle, II) (gravures 17 à 19). Les gravures y sont facilement disponibles et forment un corpus assez représentatif de l'ensemble.

81. "Le Système de l'iconographie galante", in XVIII e siècle, 12. 1980 (pp. 177-194).

82. Peintres et graveurs du XVIII e siècle.

83. A la différence des gravures très libres, "les estampes galantes restent toujours décentes: les couples ne s'y montrent qu'avant ou après l'amour." In A. Guillern, op. cit. p. 181 [182]

crudité des détails (organes/actes sexuels). Les symboles, lorsqu'ils existent, n'y figurent que pour surcharger le dessin de son contexte sexuel et deviennent presque inutiles, vu que tout est déjà sur l'image et que l'interprétation n'est plus à suggérer: l'acte physique est en train de se dérouler. Il y a un écart entre un texte verbal métaphorique et le dessin qui ne l'est pas du tout. Le dessin des récits érotiques ne laisse que très peu de place à l'euphémisme et il ne manque aucun détail anatomique volontairement voilé par pudeur ou comme effet érotique⁸⁴. L'image perd le ton innocent -- ou allusif -- qui est parfois voulu dans le récit.

Examinons le cas dans Les Mémoires de Suzon [43]⁸⁵ d'une description faite par une adolescente qui n'a pas toujours tous les mots pour s'exprimer, bien que son tableau verbal soit assez expressif. Le peintre, comme le lecteur, a dû interpréter les expressions maladroites, teintées de naïveté de la jeune fille et le résultat est plus cru (gravure 21).

84. Nous n'avons pas ici d'exemple de décalage entre dessin et texte, car les seuls romans illustrés choisis sont eux aussi plus que suggestifs. Mais l'on pourrait mettre en parallèle des romans tels que Félicia ou Mes Fredaines [117] ou Ma Vie de garçon [33], où le texte est explicite et des gravures proposées par Jérôme Doucet (comme "Le carquois épuisé", où tout le contexte sexuel s'exprime uniquement par des symboles). Ou par contre je pourrais à la limite proposer l'exemple d'une édition moderne du Doctorat impromptu (Cassel, 1928) ornée de gravures interprétant sans pudeur le texte d'Andréa de Nerziat qui jouait avec un érotisme plus voilé.

85. In Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle I, pp. 243-334 [43].

La scène se déroule ainsi:

[Il s'agit d'un songe] Il me semblait que j'étais étendue sur un riche sofa, semblable à ceux que j'avais vus chez ma marraine, que j'avais les cuisses extrêmement écartées, une jambe pendante et l'autre soutenue sur le coussin. Dans cette voluptueuse attitude, je voyais un enfant, beau comme l'amour, porté dans les airs et dirigeant sa course vers moi. [...] Grand Dieu! quelle fut ma surprise en le voyant monté sur un coursier d'une espèce bien singulière! [...] je lui trouvais bien de la ressemblance avec cette charmante aiguillette que j'avais eu tant de plaisir à considérer et qui tenait la ceinture des enfants de mon âge. Cependant, sa grosseur, sa longueur, sa tête fière et rubiconde, le poil noir et touffu qui le couvrait et dérobaient presque à la vue deux énormes pelotons, tout me faisait craindre de me tromper. (p. 267-68)

Suzon ne reconnaît pas la "monture" qu'elle décrit pourtant méticuleusement. Le dessin par contre ne peut traduire la perplexité de la jeune adolescente et il représente ce que nous, lecteurs, avons interprété: la représentation picturale est plus "directe" que le texte.

Le texte anime les personnages alors que la gravure les fige dans une posture parfois grotesque à cause de la schématisation des organes sexuels et du trait simplifié "caricaturant" les personnages, les décors réduits au minimum. Les sexes masculins et féminins sont sommairement dessinés: un simple trait dessinant le sexe de la femme, et des lignes noires autour représentant les poils du pubis, un phallus en érection, des fesses mises à nues constituent le corpus sexuel des gravures. Les gravures accompagnent le texte et dans ce

cas précis ne le trahissent pas car elles ne s'en éloignent pas beaucoup, malgré le fait qu'elles l'appauvrissent, étant de mauvaise qualité. Pour un lecteur moderne, ces gravures véhiculent bien moins le message érotique que le texte, qui, lui, demeure plus alors convaincant.

Au XVIII^e siècle, le gros plan anatomique n'intéresse pas le dessinateur. Ces "gros plans", qui ne sont pas rares dans le texte (voir par exemple le baiser, dans La Messaline française, p. 304 [45]), sont pratiquement introuvables dans les gravures érotiques, exception faite de la représentation du phallus ou du sexe féminin utilisés comme symboles, étant détachés des corps, et apparaissant en guirlande, flottant au milieu de la page ou servant d'ornements sur les pages de garde et au-dessus des cadres des gravures, comme des blasons⁸⁶. L'érotisme dans le dessin ne s'attache pas aux détails puisque les parties sexuelles sont schématisées, même si la pénétration est montrée, à la différence du texte qui s'étend parfois sur les détails. Laure décrit le sexe de son père et sa curiosité lui font regarder de très près le sexe masculin:

Lucette, couchée sur lui, les fesses en l'air, les jambes écartées, me laissait apercevoir toute l'ouverture de sa fente, entre deux petites émi-

86. Voir par exemple les illustrations des Mémoires de Suzon [43]: chaque gravure est surmontée de deux phallus qui entourent un sexe féminin couronné de lauriers (gravures 20 à 32).

nences grasses et rebondies. [...] Mon père, les genoux élevés, présentait plus distinctement à mes yeux un vrai bijou, un membre gros, entouré de poil à la racine, où pendait une boule au-dessous; le bout en était rouge, et demi-couvert d'une peau qui paraissait pouvoir se baisser davantage. Je le vis entrer dans la fente de Lucette, s'y perdre et reparaître tour à tour. (p. 326)

Il faut noter que Laure est ignorante du sens à donner à cette scène, elle décrit donc l'acte du point de vue de quelqu'un qui le découvre pour la première fois.

Ce sont surtout les actions et les positions qui sont considérées comme érotiques dans la gravure⁸⁷: le coït, la masturbation, les caresses traduisent seuls le message érotique, pas le gros plan. Les sexes sont dessinés (et simplifiés), l'artiste s'est appliqué à choisir la manière dont il pourra tout montrer. Nous sommes aussi encore très loin des dessins de Félicien Rops qui a su exprimer le mouvement grâce aux gestes, aux regards, aux détails. Chez Rops, le plaisir provient non seulement de l'acte, mais également du réalisme de l'expression de ses désirs. En revanche, les personnages dans les gravures des romans galants ont du mal à nous convaincre de la sincérité des leurs. Les mouvements des mains ou les expressions des visages sont trop simplifiés pour exprimer le désir et les personnages demeurent statiques: on les a surpris au milieu de l'action, mais il y

87. Dans le récit, cette tendance est également assez dominante, quoique moins catégoriquement prononcée.

a peu de vie en eux. Sur les visages, le plaisir et l'extase ne sont figurés que par un sourire, le même sur chacun.

La gravure, à la différence du texte écrit⁸⁸, n'utilise pas le vêtement comme moyen érotique ou très peu: la femme parfois garde ses bas dans sa nudité mais comme toutes les femmes sont troussées, elles n'ont pas eu le temps de se déshabiller, et le détail est plus réaliste qu'érotique⁸⁹.

Même si les caresses sexuelles sont presque toutes acceptées dans le texte écrit, les motifs érotiques mis en gravure sont limités à quelques fétichismes et quelques libertés. Bien sûr l'on sort parfois des sentiers battus dans certaines situations: le concours de partenaires inhabituels peut apporter à la scène d'amour le piment de la nouveauté. La bestialité -- peu fréquente dans la représentation érotique non symbolique -- apparaît de temps en temps pour être soulignée par le dessin. Dans les Mémoires de Suzon [43],

88. Dans le texte, le vêtement reprend son rôle suggestif en mettant en valeur la beauté et en attisant les désirs. Dans Honny soit qui mal y pense [98], le personnage tire avantage de ce qu'elle porte: "[...] [la marquise] avait passé un de ces déshabillé légers et commodes, plus propres à relever les appas qu'à les cacher, et qui en marquant exactement leur forme attrayante, ne servent qu'à les faire désirer davantage [...]. [suit la description de ce déshabillé qui agit sur l'imagination du narrataire]" (Vol. 2, pp. 20-21).

89. Je ne sais pas si l'on pourrait dire que la femme déshabillée qui ne garde que ses bas et ses chaussures forme un fantasme érotique au XVIIIe siècle comme aux XIXe et XXe siècles.

l'héroïne découvre ce que les chiens peuvent faire et imagine même dresser un singe si les hommes venaient à manquer (op. cit. pp. 280-83, gravure 22). Les acrobaties sont plus populaires dans les textes et dans les images. Les Progrès du libertinage [44] et les Mémoires de Suzon [43] font preuve d'invention dans ce domaine. Dans ce dernier les lieux les plus insolites servent de nid aux amants. Suzon est entraînée par son "bienfaiteur" dans la cave, où elle remarque le manque de confort: "l'endroit n'était pas commode pour exécuter son dessein, mais le besoin fournit les moyens" (op. cit. p. 296). La description narrative coïncide là aussi parfaitement avec son support iconographique (gravure 24). Une autre fois une escarpolette fournit l'occasion d'expérimenter des positions singulières (gravure 25). Les gravures 26, 30 et 31 qui sont tirées de cet ouvrage rivalisent de trouvailles: le texte raconte méticuleusement l'enchaînement des événements qui aboutissent à la pose que le graveur aura choisi de reproduire. La posture représentée dans la gravure 26 est le résultat d'un concours de circonstances particulières que le texte prend soin de recréer; la gravure, elle, saisit l'instant où tous les personnages sont réunis au moment de l'apothéose finale.

Quant aux machines, elles ne sont pas légions dans ces illustrations, mais n'en sont pas non plus totalement absentes. Toujours dans Les Mémoires de Suzon [43], les

machines jouent un rôle dans plusieurs scènes et sont de conception étrange. Comme dans les arrangements précédents (acrobaties, combinaisons minutieusement décrites), les gravures sont calquées sur le texte de manière étonnante malgré la complexité de ces mécaniques. L'obsession phallique s'impose dans la création de ces machines. L'une, le télescope (gravure 29), bien que n'étant pas conçue pour produire le plaisir, est par sa forme un symbole priapique grossi atteignant des dimensions gigantesques; cet instrument sert à satisfaire la lubie d'un vieillard excité par l'observation astrale et les attouchements féminins. La deuxième machine, le rouet modifié (gravure 32), multiplie le nombre de phallus pour donner à la femme la possibilité d'une jouissance continue, mais sans pouvoir remplacer l'original, qu'elle regrette:

Tels sont les mets auxquels je suis forcée d'être réduite à présent. (p. 33)

Les autres machines sont plutôt des inventions qui permettent de varier les positions, comme la protagoniste l'indique dans l'utilisation de l'escarpolette (p. 307) ou dans celui du divan suspendu (Les Progrès du libertinage, gravure 18 [44]).

Voyons maintenant quel point de vue choisit celui qui illustre ces romans. Quand le point de vue du graveur est le même que celui du narrateur (qui observe ou à qui on raconte l'événement), le lecteur qui lit le récit peut alors se mettre

totale à la place du personnage qui raconte la scène et voit ce que le personnage voit. L'effet en est immédiat, ainsi par exemple dans les gravures 8 et 9 de Ma Conversion. La gravure reste dans ces exemples très proche du texte. Elle complète le verbe en lui donnant une dimension visuelle. Aucune des images ne s'éloigne du récit en le trahissant. Le lecteur pourra rechercher dans le dessin une interprétation du texte, ou une anticipation si la gravure est placée avant l'action dans le livre. Rares sont les écarts des dessins par rapport au texte, sauf dans un cas précis, dans Les Progrès du libertinage [44], gravure 18, où le dessinateur ne s'en est pas entièrement tenu au récit : sa représentation de la scène est identique (malgré sa complexité due au fait qu'elle nécessite à la fois acrobatie et machineries) mais il ajoute un chat en train de caresser une des protagonistes⁹⁰.

Dans d'autres romans galants illustrés, comme dans Ma Conversion [117] et Le Rideau levé [117], les dessinateurs adoptent le point de vue du lecteur, et non celui du narrateur, car parfois le narrateur est acteur et sera par conséquent représenté comme tel dans la scène gravée. C'est

90. D'autre part, il arrive que les illustrations aient été ajoutées en dehors de tout contexte narratif. Ce semble être le cas de L'Histoire de Marguerite, fille de Suzon [43] et de la Cauchoise [43] qui sont ornés de dessins (la même série est répétée pour les deux romans) n'ayant aucun rapport direct avec le déroulement de l'action (voir gravures 33 à 36).

le cas de toutes les gravures de Ma Conversion [117], à l'exception des deux dernières (gravures 8 et 9), car dans l'une le narrateur n'est pas l'acteur de la scène et dans l'autre, il intervient en tant que voyeur. Le même procédé se répète dans Le Rideau levé [117]. Il est clair que l'artiste a pris la place du destinataire du récit et reproduit la scène au moyen du texte, comme elle est narrée. Il devient un narrateur second, celui qui raconte les images comme un voyeur étranger à ce qui se déroule. Lorsque Laure découvre pour la première fois son père et Lucile enlassés, elle est à l'extérieur, derrière le rideau. La gravure 10 dépeint cette situation, mais le dessinateur se trouve dans la pièce avec les amants, et a peint Laure en train d'écarter le rideau. A ce moment le point de vue adopté par le graveur est celui du narrataire-témoin. Son angle de vision n'est pas celui de la narratrice, c'est à dire que nous voyons évoqué ce que cette dernière nous dépeint dans le texte.

Dans ce type d'ouvrage, aucun des messages n'est dissimulé derrière des symboles, ni des gazes inutiles. Les dessins restituent le contenu du récit en le trahissant très peu ou involontairement, le plus souvent par manque de talent, mais cette sorte de livre n'était pas toujours l'oeuvre d'artistes et la médiocrité est un fardeau qui accompagne souvent le genre, même de nos jours. Le dessin et le texte concourent au message: donner au plaisir une chance de s'exprimer, et

provoquer les désirs du lecteur. Les graveurs en général choisissent d'illustrer des moments "forts" de la narration, ceux qui sont le plus chargés "sexuellement" et évitent les moments morts qui n'ont d'autre intérêt que de faire avancer l'intrigue. Si j'examine le corpus à ma disposition, priorité semble être donnée aux scènes qui représentent des aspects pittoresques, incongrus. Pour cette raison nombre de dessins mettent en scène des couples, des trios, des groupes engagés dans des actions assez alambiquées, aidés de machines.

Quels désirs peuvent faire naître ces dessins maladroitement réalistes? Quelques témoignages tirés de ces romans eux-mêmes montrent que ces dessins étaient bien destinés à séduire, à exciter sexuellement. Ainsi une des religieuses des Progrès du libertinage [44] compte sur ces estampes pour éveiller l'imagination sensuelle d'une jeune novice:

[...] je profitai de cet intervalle pour entrer dans la cellule de Laure, et je mis dans sa bibliothèque le charmant livre de Thérèse philosophe. Des estampes expressives ornaient cet agréable volume: je savais bien par là piquer sa curiosité et l'amener insensiblement à mon but. Je guettai le moment favorable. [...] j'allais être témoin de la moindre de ses actions et, en vérité, je fus pour cette fois bien satisfaite. (p. 475-76)

Cette ruse portera ses fruits: la jeune fille est intriguée, ses désirs s'enflamment, elle est portée par l'envie de s'instruire et de comparer son corps à celui dépeint dans les

illustrations (gravure 19). L'effet attendu n'est peut-être toujours pas la conséquence directe de l'impression laissée par ces images, comme cet exemple l'aura suggéré; il réside aussi dans la suggestion d'une action normalement censurée et non-admise dans la société. Il faut chercher les raisons du succès de ces planches plutôt dans le fait qu'elles représentent des actions transgressives, que dans le graphisme lui-même. Pourtant à l'époque l'apport iconographique donnait plus de prix à l'ouvrage et l'on ne manquait pas de mentionner sur la page de garde que le récit était accompagné de gravures. L'image devait jouer le rôle de miroir reflétant le texte, effet qui devait doublement satisfaire le lecteur-voyeur.

Comme nous l'avons vu, chaque partie -- narrateur et personnages -- joue un rôle dans la configuration de l'esthétique érotique. Le narrateur prélève dans son expérience ou celle des autres protagonistes les détails qui lui sont nécessaires pour son intention "érotique", aux dépens de tous les autres éléments narratifs placés alors au second plan. Le texte érotique répond à une attente, à l'exigence d'un public silencieux dont le narrateur et le narrataire se font les médiateurs. L'un détermine les périmètres de la description, choisissant son registre; et l'autre, en tant que récepteur du message, donne une image de la façon dont

peut être interprété le message, les signaux du narrateur, tout en participant parfois activement à l'écriture. Ici se profile l'importance qui sera donnée au narrateur et au narrataire, qui gardent en leurs mains les clés de la communication entre le texte et son consommateur. Le narrateur aura pour tâche délicate -- mais non difficile dans le roman galant -- de transformer son lecteur en acteur, de l'intéresser aux événements et au plaisir, et surtout de l'inviter à observer, à accepter le rôle de voyeur.

3. Le plaisir du texte

Je ne pus résister à la tentation de regarder par le trou de la serrure [...]. (Restif de la Bretonne, Le Paysan pervers [138])

Il la déshabilla toute nue, pour l'exposer à sa vue et à ses regards. (La Blondine [12])

La vue est le plus parfait et le plus agréable de tous nos sens. Il nous procure infiniment plus d'idées, il converse avec ses objets à une plus grande distance, et il agit plus longtemps que les autres, sans que cette action le rebute ou le fatigue... La vue peut-être considérée comme une espèce de toucher plus délicat et plus étendu [...]. (Addison)

Le regard et la parole

Convaincre et apprendre: la fonction "pédagogique" du regard

La coutume chez la femme de qualité est de recevoir à sa toilette, au point que cette scène est devenue un leitmotiv auquel peu de romans, surtout galants, dérogent. Cette cérémonie revêt le plus souvent des couleurs sensuelles et s'imprègne du désir -- de l'homme, comme de la femme qui tente de provoquer, d'aguicher ce dernier -- et chacun paraît y attendre quelque chose, et en général l'obtiendra. Les connotations en sont claires, sauf peut-être pour les provinciaux et les jeunes gens naïfs; c'est le problème que

doit résoudre la princesse d'Hé...:

En vain s'était-elle laissée voir plusieurs fois dans tout le désordre de sa toilette: ton sot ami n'avait voulu rien prendre. (La Messaline française, p. 300 [45], je souligne)

L'offrande est dissimulée derrière un semblant de bienséance. Et puisque cet expédient échoue, la princesse recourt à un autre: s'offrir aux regards dans une pose des plus suggestives, pendant un sommeil simulé. Dans ce cas, la femme est complice, voire même l'instigatrice du tableau lascif qui est dessiné⁹¹. Surprendre la femme donne à l'homme l'illusion qu'il domine la situation⁹² et "la chute" prend des allures d'une vraie séduction, d'une victoire. Le héros de La Messaline française [45] comprend soudain ce que l'on veut de lui, et "[sa] timidité disparaît" (p. 301).

Néanmoins, la meilleure méthode pour apprendre est d'observer les autres; le voyeurisme est l'un des penchants des jeunes novices de l'amour qui surprennent des couples pendant leurs ébats, ou d'autres, seuls, en train de se caresser⁹³. Les personnages ne manquent aucune occasion

91. Voir supra, le tableau vivant, p. 249 et suivantes.

92. La femme est sans défense, car elle est "endormie" (ou feint de l'être) et à moitié nue.

93. Claude Reichler analyse le phénomène de la découverte par la "contemplation érotique": "[...] la scène de vision ouvre généralement la carrière libertine, en jouant le rôle d'une première initiation" (p. 79, in "La Représentation du corps dans le récit libertin", Eros philosophe [176]).

d'apprendre:

Cette situation que je devais au hasard semblait prise pour satisfaire ma curieuse impatience. (Laure, Le Rideau levé, p. 326 [117])

Dans ce cas, le voyeurisme n'est pas un vice, il enseigne, par l'imitation, l'art des caresses et sensibilise l'être au plaisir:

[...] instruite par l'exemple, j'imitai sur [ma petite fente] les mouvements que je voyais. (Le Rideau levé, p. 324 [147])

Rose, Isabelle (idem), Félicia [120] seront ainsi "instruites" des plaisirs de l'amour physique. Cette dernière, ignorante de tous les secrets de l'amour, sera mise sur la bonne voie par le "hasard curieux": un trou de serrure lui présente le spectacle de Sylvina et de son confesseur dans une position qui ne prête pas à confusion (p. 24), et elle "épie" autour d'elle pour glaner ce qui lui manque (p. 38). La découverte passe par le regard: le "je le vis ..." (p. 326) livrera à Laure les mystères que son père lui expliquera plus tard.

Les voyeurs ne peuvent résister et doivent se livrer eux-mêmes au plaisir pour éteindre les feux qui les étreignent (tous, sans distinction, qu'ils soient ignorants ou parfaitement rompus aux pratiques amoureuses):

[...] vos transports amoureux, dont j'ai été souvent témoin, n'ont fait que m'enflammer davantage. (La Messaline française, p. 316 [45])

avoue la duch. de Pol... au narrateur. Mais plus encore, le voyeur ne peut s'empêcher d'entrer en scène comme si le

voyeurisme n'était qu'une étape, la première, avant l'action. Le spectacle provoque le désir, comme le ferait une estampe ou un récit galant: la fonction de cette scène est de titiller les sens pour pousser les protagonistes à agir. Le voyeur est rarement inactif, car à l'opposé du voyeur passif qui est absent de la scène, qui observe sans être vu et prend son plaisir dans cet anonymat, le voyeur actif ne respecte pas le tableau, il réagit, d'abord au spectacle, puis devient participant. Con-Désiros se trouve dans cette situation:

Placé dans l'embrasure de la porte que j'avais entrouverte, observateur bandant, je jouissais de ce spectacle délicieux [elle est en train d'entrer dans son bain et s'admire dans une glace], et le feu coule dans mes veines. (Ma Conversion, p. 155 [117])

Il fait un bruit, se découvre et la "console". Laure, au début, doit se contenter de regarder dans le trio qu'elle forme avec son père et sa gouvernante. Mais elle "[jouit] de leurs plaisirs" malgré tout, et les encourage dans leurs caresses (Le Rideau levé, pp. 348-49). Elle accepte le rôle de voyeur sans pour autant rester ni indifférente ni immobile devant eux. Elle sera même forcée de reprendre cette fonction à la fin du roman, à la demande de son amie Eugénie qui la priera d'assister à ses ébats avec Valfray, son amant:

Tu voulus, cruelle amie, que je fusse témoin de tes plaisirs et de ta félicité [...]. Toi-même me fis voir le dieu que portait Valfray [...]. (Le Rideau levé, pp. 444-45 [117])

Cette fois-ci c'est le narrataire (Eugénie) qui organise le

spectacle, et une tierce personne (Laure) est nécessaire, du moins pour rassurer et guider. Le voyeur n'est plus l'élève, mais dirige les acteurs (Eugénie et Valfray). Le cercle est bouclé, le rideau peut alors retomber et le mystère englober les futurs récits amoureux des deux jeunes filles⁹⁴. Jusqu'à l'omniprésent voyeur -- le lecteur -- qui devra se retirer, car on lui refuse désormais l'entrée du couvent.

Il est vrai que le rôle traditionnel du voyeur est tout autre: le Petit Robert donne comme définition au mot "voyeur": "Personne qui assiste pour sa satisfaction et sans être vue à quelque scène érotique" (je souligne). Nous avons donc à faire ici à de "faux voyeurs". Il va sans dire que le voyeur passif est aussi représenté dans la littérature, galante ou non, mais moins fréquemment que le premier. Plusieurs narrateurs dans La Blondine [12] regardent "sans être vus" (pp. 61, 63⁹⁵), et ne seront jamais découverts, car leur intention est de ne pas l'être. Dans ce cas, leur rôle est autant narratif (si non plus) que sexuel, pour créer la variété en même temps que pour surprendre le couple dans leur intimité. L'intervention d'un personnage extérieur à l'action permet de donner un point de vue différent de celui des

94. Je rappelle qu'à la fin, Laure conjure Eugénie d'exclure toute autre personne et de vivre seules leur amour.

95. Cette expression "sans être vu" est reprise dans les deux exemples donnés.

acteurs dont le lecteur a pu épier les gestes dans les scènes précédentes. Les personnages de Restif de la Bretonne se contentent le plus souvent de cette position, même pour des raisons les plus innocentes: "je me suis caché dans la foule, pour la voir sans être vu" écrit Edmond qui contemple Mlle Manon, une jeune paysanne (Le Paysan pervers, lettre XII, p. 56 [138]). Incidemment, c'est la deuxième scène de voyeurisme dans la même lettre. C'est un pouvoir que les personnages gagnent de par leur effacement, à la manière du "hibou" qui sillonnait les rues de Paris, à la fois espion de police et maître de la rue: rien ne lui échappait mais il était présent partout, chaque fois que quelque chose d'étonnant se présentait. Comme le hibou, Edmond profite de la nuit: "j'erre dans les rues solitaires de la capitale; on y est témoin de mille petites aventures; on en a soi-même" (Lettre CLI, p. 88, tome 2). A chaque occasion le voyeur (en cette occurrence, il s'agit toujours d'Edmond dans Paysan pervers [138]) surprend sa "victime" dans des poses sensuelles, mais aussi dans des moments d'intimité pendant lesquels les personnages se livrent à leurs émotions. Le libertin peut alors connaître les vrais sentiments de la jeune fille qui dissimule ses émotions par pudeur.

Voilà les deux types de situations exposées dans les citations suivantes. Dans la première, Edmond fait, à la demande du mari, le portrait d'une marquise qui ignore cette

présence indiscrete (il avait pourtant assisté à sa toilette auparavant et l'avait vue à moitié nue):

J'ai suivi [le marquis] dans un cabinet qui n'était éclairé que par un oeil de boeuf pratiqué dans le volet [...]. En sortant il a laissé la porte ouverte à demi. Deux minutes après j'ai vu la belle marquise dans son boudoir presque nue, qui faisait mille petites façons pour entrer dans un bain froid qu'on lui avait préparé. Les crayons me sont tombés des mains à la vue de tant de beautés. [...] [Il la contemple à loisir] je voyais tour à tour paraître des appas dignes des dieux. (Lettre CXII, p. 421 [138])

Il ne lui est permis que d'observer et de composer son tableau. Il est confiné à la passivité. Dans une autre scène, une femme (la sienne) dévoile non plus son corps, mais ses émotions réelles. Poussé par un sentiment de jalousie, il la suit:

Ma femme se hâtait de gagner un berceau de coudriers dans l'endroit le plus écarté; [...] j'ai pris une autre route et je l'ai devancée; de sorte que j'ai eu le temps de me cacher derrière les feuillages. Manon, en entrant, s'est assise; elle a levé les yeux au ciel, et des larmes ont coulé le long de ses joues. Au bout d'un moment elles ont cessé; son teint s'est animé, et la sérénité brillait sur son visage: elle a tiré de sa poche une boîte, que j'ai reconnue pour un présent qui vient de moi: elle l'a baisé plusieurs fois, en regardant un portrait qui n'y était pas lorsque je l'ai donnée; et ce portrait... était le mien [...]. (Lettre L, p.195 [138])

La stratégie narrative nécessite, dans le dernier exemple, la présence d'un témoin qui surprend les sentiments que le personnage n'avait pas voulu avouer. Mais le narrateur ou le voyeur s'assure d'une position de contrôle sur la situation,

car il domine l'évolution des personnages et il est libre d'intervenir ou non. Il voit tout et sait tout.

Tout voir et tout raconter

Le style visuel des romans galants est l'une des caractéristiques marquantes du genre. On note partout des références à l'art pictural; les verbes tels que "décrire", "voir", "peindre" sont fort usités, en même temps que les allusions aux "tableaux", aux "spectacles" qui se déroulent et revivent sous les yeux du narrataire. L'emploi des couleurs donne une touche vraisemblable, souvent érotique, au tout. Dans une société où règnent les apparences, le geste compte énormément, puisque les personnages se retrouvent prisonniers du regard de l'autre.

Un processus identique -- mais différent dans sa finalité⁹⁶ -- est mis en place dans le roman galant. Autour du regard s'échafaude la trame de bien des récits érotiques. Si le voyeur se confond avec le narrateur, c'est que celui-ci est avant tout un voyeur. La justification est d'abord sty-

96. La carrière du roué commence par une observation de la société dans lequel il évolue. Dans un cas idéal, il a su analyser toutes les règles de ce monde, parce qu'il a eu le loisir de l'examiner attentivement; il est capable de jouer avec toutes les mimiques des masques façonnés par elle. Il gagne la maîtrise du langage pour mieux en fausser le sens et tronquer son message, et finalement dominer sa victime (dont il utilise les codes, pour les détourner). Dans le roman galant, au contraire, regarder n'est nullement une tactique guerrière, le but essentiel étant le plaisir, plutôt que le pouvoir.

listique: il doit être omniprésent -- pas nécessairement omniscient -- afin de créer une continuité dans le récit. Il est obligé de maintenir un rapport constant avec l'action: rapport direct (quand il est acteur, voyeur ou les deux à la fois) ou indirect (quand il est rapporteur et qu'il cède la place à un deuxième narrateur).

Il arrive que le narrateur principal (N1) soit absent de la scène érotique, mais le "compte-rendu" qui se fera ensuite, toujours par ce narrateur -- différent en cela à la technique du récit dans le récit grâce au passage à un narrateur second (N2) --, semblera avoir été composé par un témoin direct (N1), exactement comme si N1 avait été sur les lieux de l'action. Telle est la technique utilisée dans la dernière aventure de Rose (avec cinq jeunes gens) qui est racontée par Laure, non par Rose, mais qui présente autant de précision que s'il avait été fait par Rose, ou un témoin direct (Le Rideau levé, p. 416-422 [117]). Cette scène est racontée d'abord par Laure qui reste détachée de l'action; peu à peu, les pronoms sujets et possessifs deviennent confus, et la narratrice (qui n'est ni actrice, ni témoin direct) semble faire partie de cette scène. Les jeunes gens prennent contact avec Rose:

D'où viens-tu? Que fais-tu? Où vas-tu? Quelle est cette belle? La réponse à la dernière demande donna lieu à nos jeunes gens de faire des révérences [...]. On était encore dans la belle saison; on marchait assez vite. En arrivant, on monte dans une chambre; Rose avait chaud, elle se jeta sur un lit, découvrit sa gorge, et laissa

pencher une jambe qu'elle savait avoir bien faite.
(op. cit. p. 417, je souligne)

Laure joue avec deux niveaux narratifs: elle passe d'un style impersonnel dont elle use pour raconter la scène (avec pourtant un soin de témoin direct) à des intrusions discrètes dans cette scène; elle se rapproche imperceptiblement des personnages, sans pour autant prendre la place de Rose. Les descriptions ressortent mieux grâce à la présence sentie d'un pseudo-narrateur-acteur, sans que Laure ait eu besoin d'un narrateur intercalé, comme auparavant. Elle n'économise pas non plus les détails, les plus menus soient-ils, et nous fait tout découvrir. L'obsession "encyclopédique" se fait de nouveau sentir, comme l'explique Marcel Hénaff:

Le "tout dire", qui se définit aussi bien comme exigence encyclopédique que comme défi de l'obs-
cène, ne se sépare pas du principe non directement
énoncé mais implicitement aussi irrécusable d'un
tout voir. C'est que la maîtrise visuelle, la
jouissance de l'énonciation enveloppe toujours une
jouissance du regard. (il souligne)⁹⁷

L'analyse que fait Marcel Hénaff sur Sade embrasse également le corpus libertin qui le précède, surtout quand le critique associe le plaisir de dire au plaisir de la représentation, celle que le destinataire du texte -- que ce soit le lecteur, le narrataire ou le narrateur lui-même -- établit à partir du texte. Au demeurant, "tout dire" implique un regard omniprésent, mais surtout méticuleux et minutieux, un regard

97. Sade. L'Invention du corps libertin, p. 124 [233].

qui dissèque chaque mouvement sexuel et chaque geste des partenaires.

Tous les voyeurs s'arrangent pour ne rien perdre de la scène et pour profiter du meilleur point de vue:

Je découvrais tout ce que Courbelon voyait [...]. Comme rien ne gênait plus mes regards, j'aperçus le vit de Courbelon [...]. [...] toutes leurs paroles étaient parvenues à mes oreilles; aucune de leurs actions ne m'avaient échappé. (Le Rideau levé, p. 380, 382 et 383 [117])

Rose (qui observe) sent le besoin de se mettre au même niveau que l'acteur (Courbelon), pour ainsi justifier la netteté de sa description. Transposition étrange, car dans ce cas, le voyeur se met à la place des acteurs, ou se place juste à leurs côtés. Ce n'est plus une simple perspective, c'est un arrangement en faveur de celui qui regarde, de telle sorte que la scène paraît se dérouler uniquement pour les autres, pas pour les acteurs. Une des narratrices dans La Blondine [12] crée une scène devant nous et expose sa partenaire à ses désirs, mais aussi à ceux du narrataire et du lecteur:

Je lui dis alors, il faut que tu fasses voir à mes yeux les parties naturelles, mets-toi à quatre pieds sur le lit et tournes les cuisses du côté du jour, écartes-les, pour voir mieux l'étendue de cette partie, ah! que cette posture est lubrique! je peux voir la beauté de tes fesses, il faut que je les baise. (p. 8, je souligne)

Elle arrange le plan (pour qu'il soit "lubrique"), l'éclairage, ainsi que la façon dont elle expose ses charmes; l'action suit le regard, la réaction ne se fait pas attendre.

Le voyeur ne veut absolument rien perdre, il est totalement impliqué dans la scène dont il est témoin. La parole gagne autant d'importance que le geste: "J'entendis et je vis" (Le Rideau levé, p. 379 [117]) sont deux verbes qui apparaissent souvent en couple inséparable. Dans Félicia ou Mes Fredaines [120] que sera décrit le paradis des voyeurs, une sorte de temple utopique dédié à cette pratique. Le château de Sydney est truffé de souterrains qui permettent de passer d'une chambre à l'autre et aussi d'observer ce qui s'y passe. Sydney en livre le secret à Félicia:

[...] je devins maîtresse de pénétrer partout, de tout voir. (op. cit. p. 201)

Elle assiste ensuite à d'étranges scènes d'amour (p. 203). Les romans galants ont développé l'art du voyeurisme, et ont soigné les détails et circonstances de ces épisodes, dans le but de les rendre vraisemblables. Dans Le Rideau levé [117], Laure raconte comment elle a aménagé son stratagème, l'on raconte aussi les rideaux soulevés (p. 324), coupés aux ciseaux (p. 377), les mouvements qui gênent la vision, ceux qui la rétablissent (p. 382). La perspective est toujours idéale: les descriptions le prouvent bien, car les tableaux qui en découlent sont aussi précis que ceux dans lesquels le narrateur est directement engagé.

L'impression produite par la narration est la même que dans les scènes de voyeurisme: le narrateur -- tout comme le

narrataire et lecteur -- observe (ou écoute) les événements. La présence du voyeur est sentie partout, parfois avec raison, comme dans les cas que je viens de décrire, ou quand le héros se dédouble et se raconte, en même temps qu'il raconte ce qui se passe. Dans cette situation, il s'observe et se décrit aussi: il devient objet de son regard et analyse minutieusement de l'extérieur ses gestes, si bien que le mot sublime le geste. En règle générale, il semble que dans les mémoires ou autres récits à la première personne, le narrateur raconte souvent le "je" comme s'il était extérieur à lui, comme un objet de narration qu'il détache de lui pour mieux l'analyser ou le décrire, bien qu'il s'agisse d'une expérience personnelle. Cette transmutation est claire dans ce passage tiré de Félicia ou Mes Fredaines [120], la jeune fille se pose toutes sortes de questions sur un marquis dont elle vient de faire la connaissance: elle passe du "je" au "elle", faisant allusion à elle-même. Elle observe ses réactions et juge son attitude:

Il ne témoigne pas même le plus léger désir, quand tout est fait pour l'enhardir, quand il pourrait impunément faire semblant de me prendre pour une de ces femmes à qui il sied mal de montrer de la rigueur, quand je suis, en un mot en son pouvoir! Mais c'est précisément ce qui me mettait en sûreté... En sûreté! je dis mal; j'avoue, de bonne foi, que j'étais fâchée d'y être. Félicia, qui venait de favoriser deux fois un jeune polisson (le marquis l'avait bien dit), Félicia, souillée par un petit coureur de cachet, était trop humiliée dans ce moment pour qu'elle eût osé jouer de la dignité vis à vis d'un homme galant et beau qui

venait de lui rendre un grand service. (p. 261)

Il en va de même pour les scènes érotiques où le narrateur s'éloigne du "je" pour mieux le saisir dans sa totalité et pour l'intégrer au tableau. Le regard ne part pas du "je", mais du narrateur qui écrit, qui est derrière le je-acteur (au-dessus de lui) et qui l'englobe avec les autres, à la manière d'un artiste qui se peindrait en train de composer son tableau. Le "je" pose pour le narrateur qui devient le voyeur de son passé, et comme le voyeur actif, il entre quelquefois en scène pour avouer son plaisir. Le narrateur règne sur son petit monde qui est disposé pour son plaisir avant tout. S'étant assuré que rien ne lui a échappé, il se livre enfin à son complice à qui il avoue ses faiblesses et ses moments forts. Le narrataire s'impose comme un élément nécessaire du récit galant, presque au même plan que le voyeur: le texte érotique peut difficilement se concevoir sans destinataire, sans quelqu'un qui jugerait de l'effet du récit.

La confidence dévoilée. Etude du narrataire
dans le roman galant⁹⁸

Tout livre est le produit d'une collaboration entre l'écrivain et ses lecteurs. Se fiant à cette collaboration, l'écrivain suppose l'existence, dans l'esprit de ses lecteurs, d'une certaine somme de connaissances, d'une familiarité avec certains livres, de certaines habitudes de penser, de sentiment et de langage. Sans les connaissances nécessaires, le lecteur se trouvera inapte à comprendre le sujet du livre [...]. Aldous Huxley, Le Meilleur des mondes.

Le narrataire est "quelqu'un à qui le narrateur s'adresse"⁹⁹; il est totalement fictif et joue différents rôles selon la façon dont il s'insère dans le récit et le poids qui lui est assigné. Certaines études critiques réservent à l'analyse du narrataire une importance cruciale dont devrait dépendre toute interprétation sur la narration.

98. L'apport théorique de cette étude repose surtout sur les ouvrages et articles suivant: Jean Rousset, Le Lecteur intime [287]; Béatrice Didier, "Contribution à une poétique du leurre" (Littérature 31 (1978): 3-21) [209]; Gerald Prince, "Notes towards a Categorization of Fictional 'narratees'" (Genre IV (1971): 205-215) [278]; Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire" (Poétique 14 (1973): 178-196) [277]; Franc Schuerewegen, "Réflexions sur le narrataire" (Poétique 70 (1987): 247-254) [292]; Simone Scott, "Le Rôle du narrataire dans Félicia d'Andréa de Nerciat" (Australian Journal of French Studies 21 (I) (1984): 43-57) [293].

99. Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique 14 (1973), p. 178 [277].

Les signaux qu'envoie ce "personnage" sont quelquefois difficiles à percevoir et le critique doit souvent creuser le texte pour les en extraire. Le narrataire du texte érotique est moins timide, il se dévoile ou bien est dévoilé par le générateur du texte, le narrateur. Les codes qui le révèlent sont assez lisibles, rarement cachés, au contraire, car le narrateur essaie de mettre l'accent sur sa présence. En outre, chacun des textes sélectionnés dans cette étude montre que les narrateurs sont conscients de l'existence d'un destinataire du texte qu'ils produisent: celui-ci a pratiquement toujours sa place dans ce type de narration, quel que soit son visage. Deux catégories de narrataires se dégagent dans ces récits: dans la première appartiennent les narrataires passifs qui ne seront là que pour être divertis; leur présence est limitée à quelques allusions du narrateur. La deuxième, celle à laquelle j'attacherai plus d'importance, réunit les narrataires qui aident au récit dans tous les sens (structurellement ou idéologiquement), ceux qui montrent qu'ils existent bel et bien et qui communiquent avec le narrateur. Mon analyse me poussera donc dans cette direction, c'est à dire vers la dénomination du rôle qui est offert à ce narrataire et vers la délimitation de son statut. Visiblement, l'image qui est donnée de lui n'est pas si univoque, au point qu'il ajoute énormément à la richesse du récit. Pour l'illustrer, je m'attarderai sur la trame complexe qui est

tissée entre le narrateur et le narrataire dans Ma Conversion [117].

Aspects et rôles du narrataire

Bien qu'à première vue le narrataire s'introduise dans le récit à la manière d'un invité, il s'affirme néanmoins comme une figure stratégique autour de laquelle se construit la trame du roman érotique. Par quels moyens? Simplement d'abord: le narrateur cherche un point de référence dans la réalité, dans la société où ont eu lieu les événements; il devra compter sur le narrataire comme d'un garant de la vraisemblance des aventures qui se sont déroulées. Celles-ci sont vraies, affirme le narrateur, mais il a besoin d'une présence qui puisse témoigner en ce sens; il a besoin de quelqu'un qui ait la capacité de lui donner une dimension réelle, quelqu'un qui appartienne à la réalité. C'est pour cela qu'il s'adresse au "public", au "lecteur", ou à une personne ("cher ami", chère amie", "Eugénie"...). Mais ce destinataire n'est pas réel, en ce qu'il appartient en fait au récit¹⁰⁰.

L'air d'authenticité que le narrateur cherche à donner à ses mémoires ou à ses aventures doit passer par l'artifice du

100. Les critiques mettent bien en garde contre la confusion entre le lecteur réel et le narrataire. Dans le cas d'un destinataire personnalisé, celui-ci restera fictif et deviendra un personnage, au même titre que le narrateur.

narrataire, puisque ce dernier est censé faire partie de la réalité. C'est le narrataire qui prend la plume à la fin du récit de La Messaline française [45], donnant les détails de la publication de l'ouvrage et sur le destin du narrateur:

L'auteur de ces mémoires est actuellement de retour [en France, après la Révolution et l'exil de son amante], et il donne ici les preuves du patriotisme le plus soutenu. Mais on ignore qu'il ait jamais eu aucune liaison avec la Pol... C'est de son consentement que j'ai mis au jour son manuscrit, et j'espère que le public m'en saura gré. (p. 328)

Pour le narrateur, le but principal est de rendre public ses aventures et ses réflexions; en fait, l'identité du destinataire importe peu: ce sera "le lecteur", "le public", "le monde", rassemblé sous la dénomination de l'article défini "le".

Le dialogue incessant avec le narrataire est facilité par la structure du roman érotique. Philip Stewart dans Le Masque et la parole [298] insiste sur l'importance de la conversation au XVIIIe siècle. De nombreux romans du XVIIIe siècle se déroulent sous forme de conversations (épistolaire ou dialogue) ou grâce aux conversations. Le texte cherche constamment un interlocuteur. Ainsi il se crée une mission (éduquer, corriger) ou demande au narrataire, quel qu'il soit, de témoigner de sa présence et de réagir. Ce dernier est souvent tenu en haleine et l'on sollicite volontiers son avis, son jugement. "Tu vas juger, ma chère, du violent désir qui

me tourmentait." lance Laure¹⁰¹, comme pour pousser Eugénie à vérifier la véracité de ses propos. Quelquefois même le message philosophique, au lieu d'être débité sous forme de soliloque, nécessite l'intervention d'une autre opinion, d'une réaction, demandée au narrataire¹⁰². Félicia va jusqu'à le prendre à partie:

Vous me blâmez, lecteurs; je le mérite peut-être: amis qui de vous ne sait pas que le tempérament et la curiosité sont des ennemis bien dangereux pour l'honneur prétendu des femmes! Par eux, la plus sage n'est-elle pas quelquefois égarée et jetée dans les bras de l'homme le moins fait pour plaire? (Félicia ou Mes Fredaines, p. 41 [120])

Le côté "éducatif" du rapport narrateur/narrataire est clair dans les exposés à valeur générale, sur des questions à la mode, mais de portée fondamentale (la liberté, l'inconstance, le mariage, la nature, les femmes, le plaisir). Félicia souligne l'importance de ses réflexions, par exemple en s'adressant, dans ses titres de chapitre ou dans le texte-même, à un type particulier de narrataire:

"Singuliers discours de Sylvino, dont je conseille à bien des femmes de faire leur profit." (idem, p. 41, je souligne)¹⁰³

Dans cette situation, le narrateur écrit pour un narra-

101. Le Rideau levé, p. 325 [117].

102. Il ne faudrait pas en exagérer l'importance car ces questions sont le plus souvent rhétoriques.

103. Ailleurs, ce sera aux "cocus", "aux maris ingrats" (p.44), aux "sentimentateurs délicats" (p. 68), etc. Voir à ce propos S. Scott, op. cit. p. 48-49 [293].

taire averti, qui connaît son monde, le monde et les codes. Il est évident que le double entendre ne pourra fonctionner qu'à condition que le récepteur du message soit capable de traduire le message. Si le narrateur de La Matinée libertine [121] écrit: "on se doute où la comtesse place la main de Cécile" (p. 9, je souligne), il s'attend à ce que son narrataire comprenne sans hésiter ce qu'il veut montrer; de ce fait, il y a très peu de chance pour que cette phrase soit mal interprétée. Cette technique permet à la fois d'apposer un voile sur le tableau qui est en train de dérouler, et de s'assurer de l'attention (ou de la compréhension attentive) du destinataire, comme dans l'extrait suivant, où la narratrice des Lettres galantes et philosophiques de deux nonnes demande à sa narrataire de terminer le texte à sa place, laissant au destinataire du texte la responsabilité de recréer l'image:

[...] je m'armai de mon godemiché, et je... Tu m'entends, tu me comprends sans doute. (op. cit. in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle III, p. 237 [45])

Sans rien lui cacher, le narrateur laisse un peu de champ libre au narrataire et lui fait un clin d'oeil complice pour mieux l'intéresser au texte. L'allusion sert ici un double dessein: il permet au narrateur de rester dans les limites de la bienséance et permet de donner au narrataire un rôle plus important et actif, celui de créateur du texte et de décodeur.

Le décodage suppose un narrataire qui soit au courant des

coutumes (de la cour, de la galanterie) et des langages (images, métaphores). Le langage érotique demande au narrataire d'étirer le mot écrit (le signifiant) pour dépasser les limites imposées par le dictionnaire. En conséquence, ce narrataire est défini par l'écriture, tout en gardant son indépendance (ou son anonymat), puisqu'aucun portrait précis n'est fait de lui. Nous le déduisons de par son intervention dans le texte, ici, dans sa fonction de décripteur.

Le narrataire ainsi évoqué est capable de tisser des rapports entre les textes de toutes natures, de déceler un texte galant sous le voile de la bienséance, empruntant les codes des contextes sentimentaux, moralistes ou autres. Un des moyens utilisé par ces auteurs était de superposer un langage "innocent" (dans lequel le message était d'abord univoque) sur des actions qui ne l'étaient pas, pour soigner la double entente. Les Exercices de dévotion de M. Roch (de l'abbé Voisenon) [152] résument cette tactique, parce qu'il sur-impose un message galant au vocabulaire pieux et sentimental. Chaque "acte de dévotion" est perpétré sous le couvert d'un geste religieux, d'un sacrifice. La communication, donc le succès de l'intention galante, dépend du degré de compréhension du récepteur.

Comme dans le cas des estampes galantes, l'inter-

textualité joue un rôle non négligeable dans la lecture¹⁰⁴. Un bon exemple nous est proposé par La Matinée libertine [121], où les deux textes à rapprocher sont dans le même roman: le passage à interpréter dépend d'un autre précédemment évoqué. Le narrateur demande au narrataire de calquer le texte qui lui est présenté avec des actions décrites auparavant. Le narrataire est doué d'une mémoire qui lui permettra de remplacer le sens des mots de la comtesse et d'expliquer ce qui est réellement arrivé. Celle-ci parle de l'abbé, à qui elle vient de céder (le narrataire a été témoin de cette scène), au chevalier qui lui fait sa cour. Elle le "rassure":

L'Abbé? je vous jure que, malgré le noble dédain que vous avez pour lui, il n'est pas à beaucoup près aussi difficile à vivre que vous. Il est insinuant; il n'exige rien: il veut tout ce qu'on veut; on se retourne comme on l'entend avec lui, tout lui est égal, tout le satisfait.(pp. 80-81)

104. Voir Alain Guillern: "Le Système de l'iconographie galante" (Dix-huitième siècle 12 (1980): 177-194) [182]. Voir également les caractéristiques du narrataire "degré zéro", dans "Introduction à l'étude du narrataire", de Gérard Prince, Poétique 14 (1973), pp. 180-81 [277]: "En premier lieu, le narrataire degré zéro connaît la langue, le(s) langage(s) de celui qui raconte. Dans son cas, connaître une langue, c'est connaître les dénnotations -- les signifiés en tant que tels et s'il y a lieu, les référents -- de tous les signes qui la constituent. [...] Outre ses connaissances linguistiques, le narrataire degré zéro a certaines facultés de raisonnement qui souvent n'en sont que les corollaires: étant donné une phrase ou une série de phrase, il est capable d'en saisir les conséquences." Il est évident qu'il peut comprendre le tout du fait qu'il a pris connaissance d'autres textes et qu'il peut donc faire les rapprochements nécessaires pour donner à sa lecture toutes les nuances possibles.

Chaque mot a des connotations sexuelles: l'abbé s'est plié aux désirs de la comtesse, qui a été satisfaite de l'accord passé avec lui¹⁰⁵. Sur un plan identique, l'ironie tire ses effets du jugement du narrataire, quoique cette tâche ne lui soit très difficile à accomplir, compte-tenu des signaux envoyés par le narrateur.

Comme je l'ai montré avant, le narrateur sait qu'il y a un regard constamment posé sur lui. Il dialogue volontiers avec cette entité, en insistant sur sa scopophilie. "Vous voyez en quoi j'ai contribué à cette bonne action [...]" (La Matinée libertine, p. 133, je souligne), "Mon ami, tu ne verras ici que les scènes les plus licencieuses [...]" (La Messaline française, p. 299, je souligne [45]), "comme tu vois" (idem, p. 302, p. 303, je souligne). Ces apostrophes consacrent le narrataire dans son rôle de voyeur qu'il a demandé de remplir. Quant à l'action, qui est conçue pour être appréciée visuellement, elle est entourée de tous les préparatifs stylistiques, et donc centrée sur le regard, introduite par ces invitations au spectacle. La lecture est une mise en scène où le narrateur ordonne ses pions.

La Matinée libertine [45] illustre admirablement ce goût pour le théâtre. Le narrateur, qui est extérieur à l'action,

105. Voir aussi supra pp. 229, où la comtesse évoque le comportement de l'abbé, cette fois à Cécile.

s'approprié la responsabilité de la mise en scène chaque fois qu'il communique avec son narrataire. Ses interventions, sous forme de parenthèses, précisent le contenu galant du texte. Il ordonne les détails visuels et très concrets pour le narrataire. Les interventions dans cet ouvrage servent à décrire les mouvements de la scène se déroulant présentement: "Pendant que Cécile lui obéit, la comtesse lui prend la gorge." (p. 9). Ces détails indispensables à la compréhension de l'action sont généralement des gestes sexuels. Et puisque le narrateur ne perd rien de l'action, il dirige le regard du narrataire vers un point, un geste particulier. Dans un texte galant, cette technique n'a pratiquement qu'un seul but: déchiffrer ou déceler (selon les cas) le message sexuel dans le récit.

Ces activités diverses ont pour but d'intensifier et de privilégier le rapport du narrateur et du lecteur. Gérard Prince met en valeur cette médiation indispensable:

Le rôle le plus évident du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s). ("Introduction à l'étude du narrataire", p. 192 [277])

Janet Gurkin-Altman souligne également le rôle médiatique du narrataire:

We as external readers must always interpret a given letter in the light of its intended recipient [ou narrataire]. (*Epistolarity*, p. 92 [231])

Le narrataire aide le lecteur à "comprendre" le texte dans toutes ses subtilités -- érotiques -- par ses questions ou

parce qu'il provoque une réaction du narrateur quand ce dernier éprouve le besoin de s'expliquer ou de se justifier devant lui. Ce type de relation entre narrateur et narrataire se reflétera dans le rapport auteur/lecteur. Pour ce faire, une des fonctions principales du narrateur sera de réduire le fossé entre le texte érotique et son destinataire. Le dialogue, les apostrophes, les prises à partie, les oppositions, les remontrances, constituent l'arsenal stylistique habituel du narrateur galant: tout est bon pour intéresser, séduire le récepteur. Sans compter que le narrataire est souvent très proche du narrateur: il s'agit d'un ami, d'une amie intime¹⁰⁶. Ce confident est le dépositaire des secrets qui se découvrent dans le récit.

Le ton de la confidence privilégie le narrataire et lui donne un caractère unique; d'entrée de jeu, les rapports sont établis: "Je vais te dévoiler" (La Messaline française, p. 299 [45]), "Je t'avoue" (idem, p. 309), "C'est à toi seule que je veux ouvrir mon coeur; c'est uniquement pour toi [...]" (Le Rideau levé, p. 315 [117]), et l'on peut ajouter l'emploi du tutoiement naturellement usité, autant de procédés qui rapprochent le texte de son destinataire. Même quand le narrataire est anonyme, généralisé (le(s) lecteur(s), le public), il restera constamment en contact avec le narrateur, grâce aux

106. Les mots tendres ou d'amitié renforcent cette impression.

apostrophes, aux questions, qui mettent en relief le rapport existant entre eux deux. Le narrateur ne veut pas lâcher son narrataire, il attire souvent son attention et s'adresse régulièrement à lui (plusieurs fois par page dans certains cas). Même s'ils paraissent distants l'un de l'autre, le narrateur le rappelle souvent à ses côtés. Cette présence complice est une invitation aux plaisirs et à partager ceux qui sont peints. Le narrataire-personnage est plus facilement intégrable à l'action puisqu'il a parfois participé aux aventures avec le narrateur (Eugénie dans Le Rideau levé [117], le chevalier dans Félicia ou Mes Fredaines [120]).

Le récit érotique vise un but concret: atteindre le lecteur extradiégétique, à travers le narrataire (et peut-être aussi à travers le narrateur), et provoquer le plaisir. Si la première étape, temporaire, du processus passe par la satisfaction du narrataire, le but final est de s'accaparer le lecteur réel. Il est inacceptable que celui-ci reste indifférent à sa lecture, car si aucune communication ne s'établit, l'érotisme portera à faux. La lecture érotique est idéalement l'acte de lecture le plus total, celui où le lecteur participe au plaisir du texte. L'identification doit pouvoir se faire très vite et par tous les moyens. Le lecteur peut s'assimiler au "je" (narrateur) et au "tu" (narrataire) du récit: les deux pronoms facilitent son identification avec les personnages. Il sera à la fois acteur ("je") et voyeur

("tu") dans ce schéma. Il est convié à se joindre aux plaisirs vécus par le héros (le lecteur en devenant "je", agit comme le héros et règne sur la scène érotique), mais il lui est en outre possible de se détacher de lui et d'échapper au ridicule dont se couvre parfois le personnage, à l'ironie dont il est victime¹⁰⁷. Le lecteur gagne à jouer sur les deux tableaux parce qu'il est libre de porter le masque de son choix; l'absence de contraintes dans la structure des romans autorise des combinaisons très variées: le texte change de visage au gré des aventures, car d'autres personnages prennent la parole, ce qui veut dire bien sûr un nouveau narrateur et narrataire, de nouveaux rapports entre eux.

Mobilité du narrateur et du narrataire sur la scène narrative.

L'article de Simone Scott¹⁰⁸ met en relief la riche exploitation des narrataires proposée par Andréa de Nerciat dans Félicia ou Mes Fredaines [120]. Narrataires inattendus ou peu enclins à communiquer¹⁰⁹, ils forment une myriade de

107. Comme par exemple le frère Jean Discret dans La Capucinade [124] ou Con-Désiros dans Ma Conversion [117].

108. "Le Rôle du narrataire dans Félicia d'Andréa de Nerciat", Australian Journal of French Studies 21 (1984): 43-47 [293].

109. A un moment, Félicia s'adresse à l'un des personnages à qui elle vient de jouer un tour, tout en sachant qu'il lui serait impossible de lire ce récit (op. cit. p. 34 [120]).

partenaires avec qui Félicia s'offre de dialoguer. En dépit de cela, Félicia demeure le centre autour duquel gravissent ces créations. Elle cède bien occasionnellement la parole à d'autres personnages, mais elle s'empresse de la reprendre. Simone Scott montre que ces narrateurs secondaires ne constituent nullement des éléments passifs du décor, mais qu'ils alimentent le récit et l'articulent de façon sensible. Le narrateur principal est amené à abandonner sa place à d'autres et se transforme lui-même alors en narrataire. Ce système permet une plus grande liberté dans la narration en ce qu'il l'ouvre vers des horizons encore inexploités. Félicia accueille le récit du comte au milieu de ses aventures. Empruntant au genre larmoyant et romanesque, les malheurs du comte proposent une tangente vers laquelle s'échappe parfois le roman, pour reprendre ensuite sa course galante¹¹⁰.

En plus du fait qu'il est multiple, multiplié, le narrataire n'est pas lui non plus, ni silencieux. Cette technique permet de varier les points de vue et d'apporter de la nouveauté dans les tableaux sexuels. Les rôles des narrateurs, des narrataires et ceux des personnages ne sont pas du tout figés par l'écriture. Dans les Journées Mogoles de Butel-Dumont [67] par exemple, il s'établit un dialogue continu

110. J'ai mentionné plus haut que ce roman jouait sur plusieurs tableaux à la fois, en accolant des éléments du roman d'aventures, romanesque, de société et galant.

entre tous grâce au plaisir, et le narrataire (appelé "lecteur") est encouragé à s'abandonner au contagieux désir. Le traducteur prend plusieurs fois la place du narrateur pour intervenir dans le récit car il est emporté par le plaisir qui étreint les personnages:

En vérité lecteur, je sue sang et eau pour retenir le feu qui me dévore; cet Auvengzeb [le narrateur occasionnel] avec ses descriptions va me mettre sur les dents. Je voudrais avoir encore quelques morts à vous apprendre pour rasseoir mon sang... Mais pourquoi donc? Quelle est cette manie qui me tourmente? Non, non, lecteur, je m'abandonne à ma destinée, et puisqu'elle me condamne à jouir, jouissons. Je vous en souhaite autant." (tome 1, pp. 122-23, je souligne) (voir aussi tome 2, pp. 79-82).

Le rapporteur veut servir de médiateur au plaisir et pousse le lecteur extra et intradiégétique à l'imiter. Que le narrateur change fréquemment sa place avec le narrataire ne gêne pas la trame, propre à favoriser l'échange -- la quantité est bien accueillie -- d'expériences de tous genres. Chacun a donc l'occasion de s'exprimer et de se raconter.

Le schéma suivant explique la structure complexe du Rideau levé [117], où le narrataire final n'est pas celui qui avait été prévu par la narratrice principale (Laure qui écrivait à et pour Eugénie, narrataire unique), ni par la narratrice seconde (Sophie qui a trouvé le manuscrit, et qui l'adresse à son amant, le chevalier d'Olzan). Cette représentation montre parfaitement l'interaction de tous les personnages et leur rôle par rapport au récit (narrateur / narra-

taire): les flèches indiquent vers qui est dirigé le récit (qui est le narrateur et le narrataire). Les narrataires entre crochets se sont appropriés le texte sans l'accord du narrateur. Le "lecteur" n'est pas le lecteur réel, mais le narrataire du chevalier d'Olzan qui est l'éditeur de l'ouvrage.

le père de Laure

↑↓		
Laure → Eugénie	[->Sophie->le chevalier d'Olzan->	le lecteur
(le père)		du texte
↓↑		imprimé
Rose ← Isabelle		par ce
		dernier
		(ou intra-
		diégéti-
		que)]

Laure est la narratrice principale, livrant son récit à un seul personnage: Eugénie, sa narrataire (Laure → Eugénie). A cette charpente se greffent d'autres structures, dues à l'intervention de personnages divers. Certains personnages sont successivement des narrateurs directs ou indirects. Le père de Laure est un narrateur direct quand il enseigne à sa fille les principes de la vie [le père de Laure → Laure] (Rose également quand elle décrit ses découvertes du plaisir [Rose → Laure]). Le père est aussi narrateur indirect lorsque Laure se fait son rapporteur auprès d'Eugénie¹¹¹. Il y a un mouvement incessant au cours du roman à cause de l'enche-

111. Rose est narratrice indirecte puisque c'est Laure et non pas elle qui rapporte les détails de l'orgie.

vêtement de récits gigognes et le changement de narrataires: Le père de Laure (Laure → son père / Rose → le père de Laure), et Rose (Rose ← Isabelle) sont narrataires occasionnels. Par exemple, Rose raconte à Laure et au père de cette dernière ses aventures et insère dans celles-ci le récit d'Isabelle, le tout étant rapporté à Eugénie, et se diffusant jusqu'au "lecteur". L'enchâssement des narrateurs (et donc des narrataires) (Eugénie ← [Laure + son père] ← [Rose + Isabelle]) ne crée pas de confusion; on fait même signe quand les récits intermédiaires commencent et se terminent: les portes des tiroirs s'ouvrent et se ferment d'une manière distincte¹¹². Les narrateurs-narrataires avoués jouent également un rôle dans l'action et sont donc des personnages bien définis, dont nous avons des portraits précis, détaillés. D'emblée Eugénie a sans conteste une dimension de personnage dans le roman: Laure fait sans cesse allusion aux moments délicieux qu'elles ont passés ensembles. Elle passe continuellement d'un niveau à un autre: de ses expériences avec son père et celles partagées avec Eugénie, les mettant en parallèle. Cette actualisation rapproche les personnages, la narratrice de la narrataire; Laure parle des avantages de la contraception: "Je t'en ai déjà fait part, chère Eugénie, de

112. Le tome II a pour titre: "Histoire de Rose" (p. 375) et la fin en est bien marquée ("Fin de l'Histoire de Rose", p. 396), ainsi que celle des aventures d'Isabelle ("Fin du récit d'Isabelle", p. 387).

cette ressource favorable et salutaire à laquelle tu as eu assez de foi, sur ma propre expérience, pour te livrer à ta tendresse et aux sollicitations de ton amant" (p. 344). Cette allusion est une anticipation sur la fin du récit (p. 445) mais aussi une manière d'intéresser directement le narrataire au récit qui se déroule. Mais plus encore: par une étrange pirouette Eugénie se dédouble et se retrouve en même temps narrataire et actrice:

Souffre, ma belle et tendre amie, que, pour ma propre satisfaction, je peigne à tes yeux mêmes l'image des doux instants que j'ai passés près de toi [...]. (op. cit. p. 439).

A partir de cet instant, Laure raconte ses aventures partagées avec Eugénie. Le récit à la fin est redondant pour les personnages du moment qu'il ne fait que répéter ce qu'elles savent déjà¹¹³, mais ce que les narrataires non-invités ne

113. Quoique toute l'histoire soit aussi redondante, puisque Laure avait déjà raconté son histoire à Eugénie dès son entrée au couvent (op. cit. p. 439-440 et p. 442). La même technique s'impose dans de Doctorat impromptu d'Andréa de Nerciat [118] où Juliette, la narrataire connaît déjà une partie des aventures que la narratrice est en train d'évoquer. Cette dernière l'annonce directement dès le début du roman: "Mais à quoi bon, ma chère Juliette, te rappeler tous ces faits! Ne t'ai-je pas mille et mille fois raconté ce que tu n'avais point vu de mon roman bizarre? Et tout le reste, n'en as-tu pas été la principale héroïne, jusqu'au triste moment de notre séparation." (pp. 24-25). Elle marque son hésitation avant de continuer, hésitation qui sera de courte durée puisqu'elle continue en disant: "Lis mon récit, et juge-moi" (idem, p. 27). Cet aveu confirme Juliette dans son rôle de personnage-intermédiaire ou de personnage-alibi pour ce récit qui doit se raconter à tout prix. La narratrice aime ressasser son histoire, sans discerner entre les événements connus de sa narrataire et ceux encore ignorés par elle. De temps en temps,

connaissent pas encore. Eugénie-narrataire s'affirme dans son rôle de lectrice et s'observe dans celui de personnage. De nouveau, nous remarquons l'importance du voyeurisme dans le récit galant au moment où l'acteur se dédouble pour à la fois jouer et se regarder jouer.

Le narrataire, particulièrement riche et changeant, garde des liens multiples avec le récit. Il est successivement récepteur, élève, acteur, juge, inspiration, voyeur et s'adapte toujours à ses fonctions. Le narrataire de Ma Conversion est pourtant différent des autres narrataires des récits galants à cette époque, bien que dans le détail, il ressemble aux autres narrataires plus communs. Le narrataire de Ma Conversion [117] n'est pas si éloigné de la création du texte, ni de l'action, et participe activement à celles-ci.

Une figure ambiguë: le narrataire de "Ma Conversion"

Définition

Quel est ou quels sont les narrataires de Ma Conversion [117]? Le premier qui se présente est Satan, comme indiqué dans la préface, à qui est dédié le livre. Il disparaîtra du récit, pour ré-apparaître dans les dernières lignes, sous forme d'allusion indirecte (et non comme narrataire). Mais le

les apostrophes faites à Juliette (du genre: "tu me vis", "tu le sais", "tu sais quels profonds et sages raisonnements je fis", p. 27-28, etc.) nous permettent de resituer Juliette dans l'action.

narrataire consistant est celui que le narrateur appelle "mon ami"¹¹⁴, présent dès la première ligne. Cet ami n'a pas de nom, pas de profondeur: aucune image n'est donnée de lui. En fait, malgré son importance dans le récit, il n'a aucun rôle à y jouer en tant qu'acteur (il ne s'agit pas d'un narrataire-acteur). Première source de confusion: Con-Désiros s'adresse à lui indistinctement en utilisant le "vous" ou le "tu", mais toujours avec la même franchise. A ce narrataire anonyme le narrateur demande une participation active et de garder un rapport visuel avec l'action. Il le provoquera par des invitations telles que: "voyez", "représentez-vous", imaginez-vous bien", "il faut voir" (voir supra p. 295). Mais il laisse à ce voyeur un peu d'imagination et surtout son pouvoir de création. Dans le portrait qu'il fait d'une de ses conquêtes, il donne au narrataire des éléments éparpillés et lui demande de reconstituer le tout, de sculpter ce portrait. Il se contente de donner des directions sur la façon de procéder¹¹⁵; les verbes marquent le rôle actif que le narrataire est investi: "Représentez-vous, mon ami", "faites

114. Des narrataires secondaires entrent en scène parfois, mais le temps d'une remarque générale par exemple; c'est le cas du "on" dans ce jugement qui pourrait intéresser quelques connaisseurs: "On pourrait souhaiter une jambe plus régulière;" (p. 40); il y a aussi des apostrophes adressées aux femmes ("vierges immaculées", p. 99), ou au monde et aux femmes à la fin (pp. 172-73).

115. Voir citation complète p. 253.

de tout cela", "ajoutez-y", "attachez-y", "percez" "barbouillez cela", "coiffez-le" (p. 92). Les articles indéfinis ("une tête, un cou"...) traduisent l'imprécision en même temps qu'ils sont le signe de la liberté du narrataire qui peut interpréter comme il veut les termes génériques. Ils arrivent tous deux à une conclusion identique, puisque le narrataire s'écrit à l'adresse du narrateur: "Mais, que veux-tu faire d'un pareil monstre?" (p. 92). Le narrateur fait donc confiance au jugement de valeur de son narrataire qu'il connaît très bien.

Il est manifeste que le narrataire n'est pas étranger au monde du narrateur, qui n'hésite pas à se référer aux expériences de ce dernier: "vous connaissez comme moi [...]" (p. 96), ou "tu connais cette jolie petite [...]" (p. 133)¹¹⁶. Le narrataire peut tirer ses propres conclusions à partir de sa propre connaissance, et Con-Désiros le stimule ainsi à le faire. Con-Désiros agit de façon à ne pas le laisser en dehors du déroulement des événements: "vous vous doutez bien que [...]" (p. 44), "car vous noterez [...]" (p. 45, deux fois); ces incitations poussent le narrataire à réagir et le rapprochent de l'action. De même, Con-Désiros, pour mieux le sensibiliser, tente de l'intéresser non pas au moyen d'une description, mais en se rapportant à l'expérience

116. Voici deux passages où le vouvoiement et le tutoiement sont interchangeables.

personnelle du narrataire: "As-tu jamais eu quelques jouissance de campagne? [...]" (p. 118). Ailleurs, au contraire, il doute de ce que sait le narrataire, remettant en question sa compréhension du message qu'il essaie de communiquer: "sais-tu bien que c'est du fruit nouveau?" (p. 129). Il complétera également les lacunes de ce narrataire: "vous ne le connaissez sûrement pas: or, écoutez [...]" (p. 44). Le narrataire, quoique flou, reste très présent au yeux du narrateur qui l'interpelle sans cesse et requiert sa présence. De fait, cette présence très peu muette et la communication qui se déroule tout au long de l'ouvrage entre le narrateur et son narrataire rendent le récit extrêmement vivant.

Les dialogues

Il y a d'abord ce que j'appellerai les "faux dialogues", ce sont des questions du narrateur au narrataire, des remarques rhétoriques auxquelles le narrateur ne prétend pas obtenir de réponse. Il doit parfois défendre sa crédibilité en tant que rapporteur: "Voilà, sur mon honneur, un portrait vrai, et vous savez que je ne suis pas peu panégyriste." (p. 113). Par ailleurs il anticipe la réplique du narrataire et la prévient: "Pardieu! allez-vous me dire [...]" (p. 40, et aussi pp. 91-92). Ses réparties jaillissent avant que son narrataire puisse lui faire des reproches. Le narrateur reste de la sorte libre de ses mouvements, même s'il risque de

décevoir l'attente de son narrataire: "N'attendez pas, mon ami, que j'aïlle dans cette ville" (p. 112) lui annonce-t-il¹¹⁷. De même quand il s'écrie: "je vous vois d'ici faire le moraliste" (p. 49), il se moque un peu de lui-même, car il est loin d'être sensible à ce genre d'observation, tout en voulant défendre sa position.

Ses appels, ses remarques sont toujours dirigés vers son ami, sauf quand il mêle tous les personnages et les entraîne dans une course vertigineuse. Dans le passage suivant, la juxtaposition de l'action, de l'humour, des commentaires, ajoute à la vélocité de la narration, tout en semant la confusion. Il consulte une liste de femmes chez une maquerele: "elle me présente sa liste, parcourons-la [...]" (p. 53). Puisque la troisième personne désigne la maquerele, le "nous" semble renvoyer au narrataire et au narrateur. Mais ce dernier passe en revue les noms de cette liste avec la femme, pas avec son ami... En dépit de cela, l'invitation au narrataire n'est pas exclue totalement, l'ami a pu regarder par-dessus l'épaule de Con-Désiros, et en profiter aussi. La fréquence de ces interventions montre que le contact

117. De la même manière, Con-Désiros lui demande un peu de patience: il lui explique un stratagème pour soutirer de l'argent à une femme (il feint d'être préoccupé): "Voilà qui est bien simple, direz-vous; qui n'en ferait autant? Je vous le donne en dix: écoutez, seulement." (p. 51, je souligne). Le narrataire n'a pas eu le temps d'attaquer que le narrateur réagit.

(narrateur-narrataire) est privilégié. Con-Désiros entremêle l'action de clins d'oeil à son ami.

Très vite le narrataire se débarrasse du carcan qui le condamne au silence et montre qu'il a un mot à dire. Les justifications rhétoriques du narrateur poussent le narrataire à s'exprimer de lui-même. Je reprends une situation citée plus haut (p. 44) où Con-Désiros s'excuse et dit qu'il dort. La réaction du narrataire ne se fait pas attendre: "-- Comment tu dors?", "Oui, la nuit, et qui plus est le matin...", répond le narrateur (p. 44): un vrai dialogue cette fois est commencé. À ce point, le narrataire a besoin de précisions, d'explications, car il ne comprend pas la conduite de Con-Désiros, et il ne se gêne pas pour interrompre le fil du récit. Il veut être sûr de ce qui se passe:

La marquise m'attire à elle... Un moment plus tard... -- Hein? -- Oui, pardieu, je l'étais. Et tout vivant. (p. 71)

Le narrataire exprime son étonnement surtout devant le comportement inhabituel de son ami (ici Con-Désiros explique qu'il a accepté d'être sodomisé par la marquise Vit-au-Conas). Les innombrables dialogues entre le narrateur et son narrataire (j'en ai recensé une vingtaine dans l'ouvrage) permettent de relancer le récit, de pousser le narrateur à se raconter. Le narrataire est présent au moment de la narration, ce qui lui donne la possibilité de la couper de ses

propos, ou quand il demande des explications.

Le narrataire [n] agit comme un interlocuteur doué d'autonomie puisqu'il s'oppose quelquefois au narrateur [N], du fait qu'il est loin d'approuver toutes les actions qui lui sont narrées. Les remontrances fusent:

[n] Mais l'argent, l'argent. [N] Foutre, un moment; laissez-nous décharger [...]. (p. 46)¹¹⁸

ou bien:

[n] Parbleu, voilà bien des façons. [N] Pauvre sot! tu ne vois donc pas que cette femme fait ma réputation pour l'éternité. (p. 50)

Comme on le voit ici, les dialogues ne sont pas toujours marqués de signes typographiques distinctifs, ce qui fait que ces interruptions se mélangent dans le flot de l'action et des réflexions. Le narrataire n'hésite pas à donner son avis ("Ma foi, je l'aurais prise au mot", p. 64), à juger le narrateur ("Foutre, quelle timidité", p. 65) ou à le mettre en garde, en l'assaillant de son ironie ("Aie... gare l'amour. -- Hélas! mon enfant, tu as raison", p. 159; "Enfin, te voilà à l'amour parfait. Belle chute, mon ami, belle chute!, p. 159).

Mais le narrateur ne reste pas sans se défendre, il ne perd pas une occasion de se moquer de son narrataire. Con-Désiros raconte donc ses succès auprès d'une jolie femme:

Nous nous apprivoisâmes et devînmes si familiers en moins d'une heure que nous ne fîmes qu'une même

118. Les interventions du narrateur sont introduites par [N], celles du narrataire, par [n].

chair.

-- Comment, tu l'as foutue?

-- Non... Je l'ai envoyée à quelqu'un d'autre... Sacredieu, ne seras-tu jamais qu'un sot?... C'est une des jolies remueuses que j'aie trouvé dans ma vie. (p. 89)

A plusieurs reprises, Con-Désiros reproche à son narrataire d'être trop naïf ou niais (p. 52 ou p. 64), et lui fait aussi des remontrances sur son manque d'expérience (p. 110). Ce narrataire n'est donc pas supérieur au narrateur, ni son mentor, plutôt un égal, un autre petit-maître qui a autant à apprendre des erreurs de son ami. Cependant il partage les aventures de Con-Désiros d'une manière qu'aucun autre narrataire ne le fera. Nous avons déjà vu que l'expérience érotique se voulait visuelle (on décrit pour que le narrataire puisse voir), elle est plus que cela dans Ma Conversion [117], en ce qu'elle implique un partage avec le narrataire. L'expérience devient fusion, fusion du temps, des personnages.

Intrusions du narrataire dans le récit¹¹⁹

Il est intéressant de noter que dans Ma Conversion [117], le narrateur passe sans arrêt, et sans nous avertir, du temps de l'action au temps de la narration. Il jongle avec le passé et le présent et souvent son compte-rendu du passé se fait au

119. J'appellerai "moment de l'action" tout ce qui s'est passé dans le passé du narrateur; quant au "moment de la narration", ce sera le présent de l'écriture, le moment où se raconte les faits, instant où s'établit en général le rapport entre le narrateur et le narrataire.

présent. Il actualise la scène jusqu'à l'extrême, jusqu'à éprouver du plaisir au moment de l'écriture, ou l'on peut dire que les deux instants sont tellement imbriqués qu'il est difficile de les distinguer. Il prend son narrataire à témoin au moment même de l'action, au moment où elle se déroule, ce que le narrataire ne pouvait pas voir puisque ce passé est éloigné de sa temporalité. Les apostrophes "Remarquez ce coup d'oeil" (p. 45), "vois donc d'ici, bourreau, cette petite mine hypocrite" (p. 76, où il s'adresse peut-être à lui-même, en même temps qu'à son narrataire...), "(vous sentez le geste que je fis)" (p. 82), "(vois comme je branle la jambe en tournant mon chapeau et rougissant)" (p. 135), demandent l'impossible: c'est à dire de voir ce dont seul le narrateur pouvait être témoin. Il va plus loin que le prier de participer (et de re-crée) la description, il l'enjoint à participer physiquement à l'action:

Mets ta main dans ce corset. Eh bien! As-tu trouvé beaucoup de gorges pareilles? [...] Veux-tu que je te découvres son corps d'albâtre? [...] Bandes-tu? Quelle jouissance!" (p. 122, je souligne)

Quel plaisir est donc évoqué? celui du narrateur ou du narrataire? Ce dernier est bien présent au moment de l'acte sexuel. Con-Désiros déshabille la jeune femme pour le plaisir du narrataire: attention envers le narrataire qui n'a jamais été égalée dans les autres récits galants. Le narrataire partage alors le plaisir, au même titre que Con-Désiros qui

est dans l'action: "Quelle jouissance qu'une dévote! [...] Ami, sens-tu comme moi?" (p. 46). Il s'assimile au narrateur, dans son passé. L'ironie du narrataire touche le narrateur dans son passé: Con-Désiros se décide à épouser un laideron, pour sa dot:

[N] Jour de Dieu! épouser cela, me dis-je à moi-même, c'est bien dur!
 -- [n] Et fi donc! Tu ne l'épouserai pas peut-être?
 -- [N] Eh! mon ami, quarante mille livres de rentes d'entrée, autant de retour; cela n'est pas à négliger. (pp. 169-170)

De même, la différence entre passé/présent et entre action/narration ne signifient plus rien. Dans le passage suivant, les modes d'expression et les temporalités se confondent:

J'apportais [au mari] vingt recueils de nouvelles. Pendant qu'il les feuilletait, je puis te peindre la belle. (p. 117)

Le narrateur interrompt l'action pour y introduire délibérément une parenthèse, un temps mort pendant lequel il communiquera avec son narrataire. Il laisse l'action se dérouler alors que de son côté il se tourne vers son narrataire et lui parle. Cette interaction entre le temps de l'action et celui de la narration, procédé que l'on retrouve chez Laurence Sterne (Tristram Shandy) ou Diderot (Jacques le fataliste) ajoute au pouvoir du narrataire, à sa mobilité dans l'action, aussi bien que dans la narration. Le narrateur affirme également sa maîtrise sur les chronologies et s'auto-

rise des sautes d'un espace temporel à l'autre. L'ambiguïté qui caractérise le narrataire tient à son exceptionnelle fluidité et son pouvoir "passe-muraille". Le mode narratif n'est pas simple, ni univoque non plus; il n'est pas issu d'un seul moule à l'exemple des autres récits qui se cantonnent à leur genre.

Il y a trois niveaux ou trois modes narratifs dans Ma Conversion [117] dans lesquels le narrataire joue divers rôles. Je peux conclure de l'analyse précédente que le narrataire est aux côtés du narrateur en tant qu'écoutant, qu'ils communiquent constamment. Le premier mode narratif est donc un dialogue. Le récit est bâti sous forme de conversation, dont le narrateur monopolise presque tout l'espace. Le nombre élevé de dialogues témoigne de l'importance de l'interlocuteur: le narrataire commente les actions de Con-Désiros, lui fait des reproches, et participe activement au récit que lui fait ce narrateur. Partout s'étalent les signes qu'il s'agit bien d'une conversation: le narrateur demande souvent au narrataire d'écouter (p. 44 par exemple), il lui demande aussi d'être plus discret:

-- [n] Et la comtesse morale!

-- [N] Foutre, ne parlons pas si haut... (p. 92, je souligne)

Dans le deuxième mode, le narrataire devient plus qu'un simple écoutant, il traverse le temps et observe le narrateur pendant que se déroule l'action. Le narrataire se transforme

en voyeur direct et se place au même niveau que le narrateur. Il suit alors Con-Désiros pas à pas.

Le narrataire n'est cependant pas toujours à l'endroit où se déroulent les événements: "[N] Pardieu, tu rirais si tu pouvais être témoin de cette scène." (p. 137). Con-Désiros lui reproche à un endroit de vouloir tout savoir, de vouloir trop s'immiscer dans le récit. Il lui dit alors:

Curieux, indiscret ami! Tu veux donc aussi pénétrer les mystères de Paphos?... Et bien lis, dévore et branle-toi. (p. 66, je souligne)

Ces derniers conseils surprennent car ils introduisent un élément nouveau qui ne s'accorde pas avec la structure générale adoptée dans l'ouvrage: le narrataire est donc un lecteur (le troisième mode)! Plus loin, une nouvelle invitation se fait sur un ton similaire: "lis son portrait; lis et meurs d'envie" (p. 98, je souligne)¹²⁰. Le troisième niveau révèle donc le texte comme un compte-rendu écrit, le narrataire sera dans ce cas un lecteur, mais alors comment expliquer sa présence dans les dialogues et aux côtés du narrateur?

Ce narrataire tripartite (interlocuteur, témoin et lecteur) reste dans tous ses aspects très proche du narrateur, se projetant jusques dans le passé au point d'être une ombre de ce dernier. Il prend forme dans le présent de l'action

120. Ce sont les deux seules allusions dans ce roman.

(qui est le passé du narrateur), commente les événements dans le présent de la narration, tout en appartenant au futur (s'il est lecteur, il s'inscrit automatiquement dans un temps postérieur au récit, dont Con-Désiros ne peut avoir de contrôle). Cette structure déroutante ajoute à l'intérêt de ce récit très moderne sous de nombreux côtés. Mirabeau en a lui même conscience, ainsi qu'il l'écrit à sa maîtresse, Sophie de Monnier:

Ce que je ne t'envoie pas, c'est un roman tout à fait fou que je fais, et intitulé Ma Conversion (Lettre du 2 février 1780) [117].

et:

Je fais pour ce roman, qui est absolument neuf, et qui, si j'étais libraire, ferait ma fortune, des sujets d'estampes qui ne ressembleront à aucunes, et seront, je m'en flatte, très jolies. (Lettre du 5 mars 1780)¹²¹

La désinvolture du héros, soutenue par un style narratif spirituel et nerveux, par le style parlé (dialogues et récit), donnent à l'ensemble un rythme à la fois léger et endiablé, empreint de naturel enjoueur.

Le narrataire de Ma Conversion [117] peut poser comme le narrataire idéal du roman galant. Il possède tous les attributs du narrataire analysé auparavant dans les autres romans, mais est plus actif que les autres. Il met en valeur sa fonction de médiateur entre le récit et le lecteur. Le

121. Ces deux lettres sont citées par Michel Camus dans sa préface de Ma Conversion, pp. 24 et 25 [117].

narrateur portraiture très bien ce narrataire comme un lecteur avide de questions, et l'invite à participer à l'action et au plaisir (le narrateur le rappelle "lis, dévore, et branle-toi", "lis et meurs d'envie"). Le narrataire a droit à la parole et réagit parfois en se moquant de celui qui le met en scène, mais fidèle à son poste, il ne refuse jamais sa position de voyeur, parfois se penchant au-dessus de l'épaule du narrateur, lui-même dans sa pose d'observateur indiscret. Mais le narrataire en tant que lecteur virtuel ou destinataire fictif dans le roman galant, peut-il toujours assumer ce rôle de relais entre la narration et le lecteur réel sans défaillir? Autrement dit: le narrataire (fictif) peut-il représenter le lecteur réel? Ce dernier peut-il se retrouver dans l'image qui est donnée par la narration? Il paraît évident que le narrateur veuille abolir au maximum la distance qui existe entre le texte et son vrai destinataire, car son but est que le récit produise un effet. Ses nombreuses incursions prouvent qu'il ne rebute pas à tisser un lien qui rattache plus fortement son narrataire, et par lui, son lecteur, à l'événement galant.

Mais si ce narrataire est inscrit dans une temporalité précisée par l'écriture¹²², le lecteur moderne peut-il le

122. Pour Pascal Ifri, le narrataire n'est pas libre, et tout comme le narrateur ou le lecteur, il est inscrit dans une certaine époque et sera donc bien imprégné de son contexte social, politique, culturel (Proust et son narrataire dans "A

comprendre et s'identifier à lui, en ce que les coutumes et le langage ont changé et qu'il est détaché du contexte originel? D'un autre côté, le texte galant n'est pas totalement illisible¹²³, loin de là. Peut-être à cause de la nature du contexte dont les images perdurent, malgré le fait que certaines connotations se soient perdues au cours des siècles¹²⁴. Le plaisir s'impose sous toutes ses formes, plaisir de l'écriture (le plaisir de l'écrivain que j'ai mentionné plus haut), mais aussi plaisir de la lecture. Le lecteur (aidé par le narrataire) participe à une entreprise de création, de re-création ou de ré-écriture, particulièrement voluptueuse dans le domaine de la littérature galante.

Conclusion: un texte érotique?

Comment dire d'un ouvrage qu'il est érotique? Un manuel de sexologie n'est pas écrit pour exciter les sens du lecteur.

la Recherche du temps perdu". Genève: Droz, 1983, pp. 127-28. Il conclut que le narrateur et le narrataire "se situent dans le même contexte historique", sauf à de rares exceptions (p. 129).

123. L'acte de lecture dont je fais référence ici serait un acte de compréhension (sémantique, contextuel) mêlé du processus d'assimilation, d'identification qui accompagne la lecture. Un texte illisible serait à la fois incompréhensible et trop éloigné de l'expérience du lecteur. Ce dernier ne pourrait alors s'identifier aux acteurs.

124. Alain Guillern souligne ce problème dans son étude de l'image galante qu'il doit déchiffrer (in "Le Système de l'iconographie galante". Dix-huitième siècle 12 (1980) [182]).

Denise Brahimy souligne les dangers auxquels a été confronté Buffon lors de la conception et la rédaction de De l'Homme dans lequel il parle de la sexualité humaine¹²⁵. Le problème de cet auteur était qu'il devait parler de la sexualité sans tomber dans l'obscène, ni créer une atmosphère galante, tout en refusant de se dérober devant le mot, car il considérait que la sexualité était importante (op. cit. p. 114). Denise Brahimy a recherché la poésie dans le style de Buffon et conclut que Buffon utilise un langage scientifique précis mêlé de pudeur et quelques paraphrases innocentes, une poésie qui n'expriment pas la galanterie mais l'humanisme du savant (op. cit. p. 125-26). Michel Foucault lie le succès des livres savants sur la sexualité au désir de savoir, de voir révélé et autorisé les discours sur le sexe. Il trace un parallèle entre la "scientia sexualis" et le mécanisme de "l'ars erotica":

Faut-il croire que notre "scientia sexualis" n'est qu'une forme singulièrement subtile d'"ars erotica"? [...] Ou faut-il supposer que tous les plaisirs ne sont que les sous produits d'une science sexuelle, un bénéfice qui en soutient les innombrables efforts?¹²⁶

Le fait de parler des organes sexuels ne constitue pas une

125. Dans son article "La Sexualité dans l'anthologie humaniste de Buffon". Dix-huitième siècle 12 (1980): 113-126 [182].

126. Histoire de la Sexualité. La Volonté de savoir, p. 96 [223].

condition sine qua non de l'érotisme. L'érotisme se dégage à partir du sexuel, plus autre chose: l'esprit, l'arrangement des corps, l'imagination du lecteur, cette dernière composante entre en grande partie dans le fonctionnement du texte érotique. Une importante question se présente alors: qu'est-ce qui crée une atmosphère érotique: la place laissée à l'imagination ou le réalisme? le suggéré ou l'explicite? La volupté est un art délicat dont les frontières se dessinent difficilement puisque chacun assume son érotisme d'une façon personnelle. Le contexte érotique est double, au premier plan il y a les personnages qui construisent un cadre érotique faisant partie de leur tactique de séduction (les mots ou les poses dont ils se servent pour attirer l'attention des autres personnages); ensuite il y a la séduction du texte dont le destinataire est le narrataire, puis le lecteur. Les deux niveaux se mêlent dans la lecture, car la séduction de la "victime" doit plaire à celui qui lit le récit.

Ecrire est ainsi traduire sous forme physique, palpable (grâce à l'écriture) son expérience (qui est volatile, éphémère) afin de mieux la sentir, d'en saisir le sens, la force, afin de mieux la cerner, de mieux dominer ces moments. L'érotisme a besoin de s'exprimer, de se raconter (en images, par un texte), de telle sorte que le recul que permet le mot peut entraîner une sensation de volupté chez l'auteur et le destinataire au moment où le mot isole le geste et l'instant

qui excite toute l'attention, à la manière du fétichiste qui détache l'objet de ses désirs et se concentre sur lui pour mieux en jouir. De plus, raconter à la première personne (ou même aux autres) donne le pouvoir à l'auteur de s'inclure dans le récit -- en tant que narrateur et héros --, et donc de se voir jouer un rôle sur scène, au milieu de tous les plaisirs. Ce que Claude Reichler a écrit sur le phénomène du miroir et du dédoublement par le regard (du voyeur), je peux le transposer et l'appliquer au mécanisme de l'écriture -- et à celui de la lecture --, car écrire, c'est d'abord regarder, se regarder, pour enfin se dédoubler. Voici ce qu'il dit sur la question:

La vision structure le jeu de l'identité et de l'altérité dans un espace en miroir, espace de réversion inséparable ici de la découverte du corps. Par le dédoublement imitatif, toujours noté et amplifié, la scène devient celle de l'imaginaire, où le sujet perçoit de corps de l'autre comme identique au sien, et le sien propre comme différent de lui-même.¹²⁷

Le langage est ce miroir qui reflète les corps en action, à la fois comme séparés de soi, et proches de soi. Ce phénomène sert le même but que les scènes de voyeurisme, en ce qu'il joue "le rôle d'une première initiation" (idem, p. 79) chez le lecteur¹²⁸, sinon celui d'une ouverture vers le désir et le

127. Claude Reichler, "La Représentation du corps", in Eros philosophe, p. 79 [176].

128. J'évoque ici du lecteur "extradiégétique", pour reprendre l'expression de Genette dans Figure III.

plaisir.

L'énumération, dans le sillage du mouvement encyclopédique séduit et se justifie, trouve une légitimité dans l'obscène, car l'auteur devait choisir quel langage adopter. J'ai déjà mis l'accent sur le plaisir que procure le mot et l'image forte, phénomène que Sade voudra mettre en pratique dans Les Cent vingt Journées de Sodome, quand il énonce que plus la langue sera expressive et obscène -- donc choquante -- plus sera grand le plaisir de ceux à qui est destiné le récit¹²⁹. Et pourtant, l'obscène conduit parfois au dégoût, en sorte que le mot explicite perd sa fonction titillante, excitante, en raison du caractère excessif de l'expression. Ce paradoxe ressort dans la lecture du pamphlet révolutionnaire ou de certaines scènes de Ma Conversion [117] où l'érotisme côtoie l'ironie et la satire. Les aventures de Con-Désiros le conduisent parfois dans les bras de femmes repoussantes. L'usage de termes explicites dans ces descriptions très précises ne rendent pas le tout très

129. Il énonce les principes qui vont guider la narration des conteuses. Il insiste pour un récit méticuleux, qui ne fait grâce d'aucun détail. Les libertins s'adressent aux vieilles: "Il faut à vos récits les détails les plus grands et les plus étendus; nous ne pouvons juger ce que la passion que vous contez a de relatif aux mœurs et aux caractères, qu'autant que vous ne déguisez aucune circonstance; les moindres circonstances servent d'ailleurs infiniment à ce que nous attendons de vos récits" (Cent vingt Journées de Sodome. Paris: édition Pauvert, I, pp. 139-140).

séduisant. L'intention de l'auteur n'est pas de séduire quand il étale les maladies de la société. Le grotesque sert d'arme à l'ironie, moyen que l'on retrouve communément dans le pamphlet érotique révolutionnaire. Les mots sexuels sont souvent pris dans une acception très dénigrante, à cause du tabou qui encercle le monde de la sexualité, mécanisme que l'on voit fonctionner pleinement dans les pamphlets. L'ironie, le rire, le ton vindicatif sont souvent l'ennemi de l'érotisme. Les ouvrages qui dénoncent la paillardise et donc l'hypocrisie des religieux, possèdent des clés (voir Le Courrier extraordinaires des fouteurs ecclésiastiques [20]), et doivent être lus à la lueur des événements politiques de l'époque. Dans cette mesure, l'obscène est une arme et non une couleur érotique, les idées philosophiques d'avant sont remises en question et foulées, en plaçant l'agressivité au premier plan. Le langage cru et le contexte sexuel ne suffisent pas toujours pour en faire un texte érotique. Le piège est le même pour les nombreux romans qui ont défini leur érotisme par la technique de la planche anatomique, disséquant le corps humain en parties et en fonctions sexuelles.

Les romans-listes subissent le contre-coup de l'excès, car l'amoncellement des termes et des positions sexuels peuvent causer l'ennui ou la saturation, d'autant plus que ces listes sont parfois vides, quand elles ne reposent que sur l'enchaînement de mots, sur la maximalisation du nombre de

caresses, sans pouvoir donner vie à un tableau expressif. La débauche sans but ni fruits n'est pas productive. En fait, pour éviter l'appauvrissement du discours érotique, certains auteurs galants -- et plusieurs critiques les ont applaudis -- ont éliminé le récit explicite, ou plutôt y l'ont contourné grâce aux métaphores, au style allusif. Roseann Runte écrit que:

La volupté n'est pas décrite en euphémismes, elle existe à cause des euphémismes. Au lieu de masquer le cru pour le cacher, on le masque pour lui donner plus de liberté. En société on portait des masques non seulement pour cacher son identité, mais pour se donner une liberté que l'on aurait pas eue en s'identifiant.¹³⁰

Plus de liberté? Le bon ton sauve les apparences, la morale accepte la description du moment que l'explicite y est banni, et que le quiproquo jette un peu d'humour. Le texte est artificiellement débarrassé de toute impureté.

Pour Roland Barthes, l'essence de l'érotisme ne peut se trouver que dans ce qui est allusif, en fait l'érotisme est souvent caché ou même indéchiffrable:

Mais qu'est-ce que l'érotisme? Ce n'est jamais qu'une parole, puisque les pratiques ne peuvent en être codées que si elles sont connues, c'est à dire parlées. Or notre société n'énonce jamais aucune pratique érotique, seulement des désirs, des préambules, des contextes, des suggestions, des sublimations ambiguës en sorte que pour nous l'érotisme ne peut être défini que par une parole

130. Roseann Runte, in "L'érotisme dévoilé", Aimer en France, p. 142 [174].

perpétuellement allusive.¹³¹

L'érotisme selon Barthes fuit toujours devant les mots qui tenteraient de l'évoquer. Michael Halley a analysé cette définition de Barthes ainsi que la lecture que le critique a faite de Bataille¹³². Il tire les conclusions suivantes de l'interprétation de Barthes:

Erotic describes a behavior which is always absent, profoundly hidden, impenetrably repressed. Barthes does not deny the reality of eroticism, rather he doubts the capacity of language to capture or even approach it. Erotic writing cannot succeed in evoking its referent because that referent, eroticism itself, defies representation. (pp. 113-14)

Selon cette vision, le langage paraît incapable d'évoquer l'érotisme, d'être érotique.

Roland Barthes a souvent pris la défense du lecteur frustré en disant que l'écriture explicite est un affront par son côté absolu et achevé (on ne peut rien ajouter au tableau qui s'impose sans laisser de recoin secret), parce qu'elle asservit le lecteur à une seule et unique vision. Ce dernier a besoin du "blanc", des ellipses qui lui permettent de demeurer actif. Steven Kellman parle même d'écriture totalitaire dans le cas du récit érotique, du fait que le texte emprisonne le lecteur lorsqu'il est des plus explicites.

131. In Sade, Fourier, Loyola, p. 31-32 [189].

132. Dans "...And A Truth For A Truth: Barthes on Bataille", French Literature Series X (Eroticism in French Literature) (1983): 113-122 [179].

Malgré sa mise en garde, il ne peut s'empêcher de conclure:

Yet no literary text, indeed no work of art, can be determinate. The reader himself must always traverse a formidable canyon between "signifiant" and "signifié". ("The Sadist Reader". French Literature Series X (Eroticism in French Literature), p. 25 [179])

Car même le texte des Cent vingt Journées de Sodome est elliptique, il contient des blancs que le narrateur choisit de ne pas combler¹³³. Il s'agit là de l'essence du désir dont la force se mesure à l'importance de l'obstacle. Jean Starobinski met en relief le côté magique du caché et l'énergie que l'obstacle ou la dissimulation apporte au processus¹³⁴. L'érotisme pré-existe à la lecture (l'intention de l'auteur est souvent très claire), et cependant le lecteur est activement impliqué, parce que sans lui les codes seraient vides et inopérants.

Susciter un plaisir physique chez le destinataire du texte étant le but ultime de l'écriture érotique, les auteurs qui ont maîtrisé cet art sauront dominer l'instant et retarder le moment de la jouissance. René Nelli convient que "le propre de l'érotisme est de faire parvenir le sujet à l'orgasme par le chemin le plus long et le plus indirect" (in

133. A de nombreuses reprises, les libertins s'enferment avec leurs victimes dans un cabinet secret, afin de jouir d'elles et à cet instant, le silence recouvre ces transports, alors qu'ailleurs le narrateur suit très fidèlement le cheminement des passions, si violentes soient-elles.

134. Dans L'Oeil vivant, p. 9 et suivantes [297].

Erotique et Civilisations, p. 88 [272]). Lors du développement du récit galant, le double mécanisme de l'anticipation et du retardement sont fréquents. Dans Félicia ou Mes Fredaines (Andréa de Nerciat) [120], le moment où la narratrice sera initiée aux plaisirs de la sexualité est retardé plusieurs fois avant que le chevalier soit enfin vainqueur des obstacles. Des contre-temps s'ajoutent encore pendant l'acte, quand les tentatives de l'amant se soldent par des échecs. Arrive l'instant tant désiré, Félicia menace le lecteur de passer cette scène sous silence:

Prendrai-je sur moi de faire à mes lecteurs une friponnerie en faveur de mon amour-propre? Supprimerai-je la description d'une nuit dont Ovide lui-même peindrait difficilement les peines et les plaisirs? Non, je suis de trop bonne foi pour user de cette supercherie triviale. Je ne donnerai point à mon éditeur l'embarras de dire qu'ici se trouve une de ces lacunes auxquelles personne ne croit plus. Je vais conter, bien qu'imparfaitement sans doute, comment fut prise enfin une petite place mal défendue depuis un an par les seuls contre-temps [...]. (p. 56)

Cette attente repousse d'autant le moment de satisfaction qui devait couronner la lecture et faire plaisir au lecteur. Et plus loin, elle empêche le récit de se dérouler en frustrant sciemment le lecteur, tout en lui donnant la responsabilité d'une telle décision:

Le lecteur peut être impatient d'apprendre ce qui arriva de la culotte de Caffardot, si méchamment installé chez l'innocente Eléonore; je supprime, pour le satisfaire, les détails de ce qui put encore se passer entre le somnambule et moi. (p. 110)

L'humour remplace la scène galante. Ailleurs, c'est la pudeur qui semble éluder les détails trop crus.

Mais si les mots peuvent raconter une scène dans les détails, ils sont parfois incapables de peindre le plaisir qui couronne l'acte. Chaque fois une excuse est fournie (ne pas vouloir se répéter, pudeur), mais le narrateur s'excuse qu'il est parfois impossible de traduire en mots, en images le discours érotique. Celui de Honny soit qui mal y pense [99] explique son silence par la fadeur des mots et l'impossibilité de partager ce genre d'expérience:

Je ne retracerai pas les plaisirs que nous goûtions; leur vivacité échapperait à la langueur de l'expression; non, avec quelque force qu'ils se rappellent à mon imagination échauffée, à peine les ferais-je envisager: il n'y a que nous qui puissions les sentir; il n'y a personne qui puisse les peindre. (Tome 2, p. 172)

Ou bien le narrateur justifie cette ellipse du fait de son ignorance:

Que ne puis-je peindre ces élans de l'âme, ces transports tumultueux des sens que j'éprouvais pour la première fois. (Mirabeau, La Morale des sens, p. 48 [116])

L'écrivain n'hésite alors pas à afficher son impuissance, comme par exemple dans ce passage de Félicia ou Mes Fredaines [120]:

Nous demeurons un instant confondus, dans une extase ravissante, inexprimable. (p. 55, je souligne)

Con-Désiros émet les mêmes réserves:

Peindrai-je ces extases voluptueuses où l'âme semble jouir du repos, alors même qu'elle se répand davantage au-dehors?... Non, non, de telles délices ne s'expriment pas. (Ma Conversion, p. 67 [117])

Mais ces aveux peuvent être interprétés dans les deux derniers exemples comme des expressions hyperboliques, et non pas comme l'échec de l'écriture. Le narrateur avoue parfois sa lassitude, qu'il met sur le compte de la fatigue physique, après l'amour:

Oh mon ami! je n'entreprendrai pas de te peindre ici toutes les jouissances que je ressentis dans cette fortunée soirée. Il fallut enfin nous séparer. (La Messaline française, p. 309 [45])

L'effet est plutôt décevant, car sa promesse ("toutes les jouissances", "dans cette fortunée soirée") ne répond pas à l'attente, et ne mène qu'au moment de la séparation. Ces limites sont marquées dans tout le genre d'une manière presque identique, selon Jean Goulemot, qui écrit dans sa préface de La Messaline française [45]

[qu'il] n'est pas jusqu'aux limites du discours érotique qui n'apparaissent clairement dans La Messaline française. Et, bien sûr, cette difficulté presque ontologique à exprimer la jouissance, sinon par un jeu d'adjectifs et de substantifs strictement codés, et relevant essentiellement de l'hyperbolique ou par des interruptions de discours, marquées par les points de suspension ("Ah... Dieu!... Ah... chère! ... Cher amant!... Va!... Oh va... fort... quel... plaisir!... Ah!... ah!... j'ex...pire...") comme si la jouissance ne parvenait à s'exprimer que par l'abolition de ce qui avait projet de l'exprimer. Les points de suspension, les blancs typographiques sont autant de signes pour désigner ce que les mots se révèlent impuissants à dire. (p. 290-91)

Il conclut par un "constat d'échec" (p. 291) qui est transmué en réussite grâce aux artifices et au fonctionnement de l'écriture: puisque l'orgasme est atteint, la volupté partagée. L'expérience érotique fait figure d'aventure inachevée ou pire, inachevable.

Pour certains critiques, nous assistons dans l'écriture (et à cause d'elle) au démantèlement de la beauté de la réalité. Le mot dégraderait l'expérience en réduisant la richesse des sensations à une description triviale. Roland Barthes hésite pour cette raison à écrire son amour:

Je ne puis m'écrire. Quel est ce moi qui écrirait? Au fur et à mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l'image de l'autre serait, elle aussi, peu à peu entraînée (écrire sur quelque chose, c'est le périmer), un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que: à quoi bon ? [...] Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa "sincérité" (toujours le mythe d'Orphée: ne pas se retourner). (il souligne)¹³⁵

"L'expression écrite" ampute l'imaginaire de la force natu-

135. In Fragments d'un discours amoureux. Paris: Seuil, 1977, pp. 114-115. J'ai par ailleurs rapporté ses hésitations exprimées vis à vis de l'écriture érotique. De toute façon il ne croit pas à l'écriture érotique, telle cette assertion que l'on trouve dans Le Plaisir du texte: "Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. Le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet: la pornographie n'est pas sûre." (p. 88, il souligne). Michel Foucault, lui, semble imputer tous les discours répressifs sur le sexe à la propension de certains à le mettre "hors discours" et donc à le présenter comme un secret, comme un interdit que l'on pousserait à enfreindre (Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir, pp. 47-48 [223]).

relle et sincère du langage (idem, p. 115). Le lecteur est confronté soit à une langue trop pauvre, soit à un abus de mots (dans une scène scrupuleusement décrite). Dans ce dernier cas, il pourrait se sentir lésé et frustré en se voyant tributaire à l'excès d'un texte qui lui ravirait son imagination et ses phantasmes. La prison pour Steven Marcus est dans le langage même, dans l'écriture:

Although a pornographic work of fiction is by necessity written, it might be more accurate to say that language for pornography is a prison from which it is continually trying to escape. At best, language is a bothersome necessity, for its function in pornography is to set going a series of non-verbal images, of fantasies, and if it could achieve this without the mediation of words it would. (The Other Victorians. p. 279)

Steven Marcus laisse entendre qu'il ne croit pas au plaisir que procurent les mots et la re-crédation verbale, contrairement à ce qu'affirment de nombreux textes érotiques qui reconnaissent le pouvoir et l'effet du langage, en montrant qu'ils dépendent de lui¹³⁶.

L'entreprise d'écrire l'érotisme se solde-t-elle donc par un échec faute de pouvoir s'exprimer? Pas au XVIIIe siècle où les auteurs sont confiants de l'impact du langage sur le lecteur. La langue sexuelle réaliste ou voilée¹³⁷ traduit le

136. Barthes quant à lui pense que c'est l'écrivain et son lecteur qui renoncent à la jouissance en créant le texte (in Le Plaisir du texte, pp. 36-37) [188].

137. Le voile n'a ici qu'une fonction esthétique ou morale.

message que l'auteur voulait exprimer. La lecture idéale de l'ouvrage érotique suppose une structure cyclique de création: entre le créateur et le destinataire du texte (le lecteur par la médiation du narrataire) s'établit un rapport qui se renoue sans cesse: le geste (proposé comme modèle, ou comme excitant) dans l'écriture se répète à l'infini car le mot qui l'évoque doit à son tour provoquer le geste du plaisir dans la réalité (la masturbation chez le lecteur¹³⁸).

Dans le même temps que je rendais compte de nos ébats, Rose, réchauffée par ce tableau, avait remis sa main entre mes cuisses et répétait ce que je racontais. (Le Rideau levé, p. 371 [117])

Cette ronde sempiternelle est contagieuse et se transmet au narrataire (Rose) pour rejoindre, dans le cas où le texte ferait son effet, la sphère du lecteur qui est libre de suivre ensuite ses impulsions. Le texte pousse parfois directement le narrataire au plaisir, ce plaisir qui peut se transmettre au lecteur. Comme les miroirs dans les boudoirs et les petites maisons, les mots excitent le geste voluptueux qu'ils sont en train de reproduire. Ce sont eux qui amènent le désir, avoue le jeune narrateur de Point de lendemain (Vivant-Denon [151]). Il s'écrie, en se regardant dans les innom-

138. Sade, par exemple voudrait que la lecture "coûte du foutre" à son lecteur (cité par Steven Kellman, "The Sadist Reader". French Literature Series X (1983), p. 26 [179]); cette citation est à ajouter à celles que j'ai évoquées auparavant, sur le sujet du plaisir du narrataire et du lecteur. Voir également Steven Marcus, The Other Victorians, p. 278 [261].

brables glaces qui l'entourent: "Les désirs se reproduisent par leurs images" (p. 397). Ces images sont des reflets, mais pourraient très bien être remplacées par les images créées par les mots. Le désir est inspiré par le langage, qui véhicule des messages de toutes sortes, messages philosophiques ou bien ceux du corps. Les chercheurs du séminaire sur "Les Représentations de la vie sexuelle au XVIIIe siècle" mettent en valeur le caractère capital qu'a le langage dans la représentation chez Sade, importance que l'on pourrait étendre sur bien d'autres écrivains. Ils énoncent que

[chez] Sade, nommer les organes (c'est à dire les appeler par leur nom), régler la syntaxe des corps et des positions, énoncer une morale du libertinage font partie d'une même pratique de la représentation. L'alternance théorie/pratique est présente dans le texte, mais tout est langage, en dehors de la seule pratique réelle, qui serait l'effet produit sur le lecteur. La représentation vise à épuiser la sexualité, par un discours qui dirait tout, et laisse en même temps à imaginer on ne sait quel non-dit. (je souligne)¹³⁹

Le texte érotique, plus que tout autre, voudrait que la représentation sexuelle -- imaginaire -- devienne réalité, devienne sexualité. Le lecteur détient le pouvoir de donner vie au texte, en le projetant dans sa propre réalité, en ré-écrivant le récit, en s'appropriant l'imaginaire de l'auteur, en l'interprétant, grâce aux outils qui seront mis à sa disposition, grâce à la liberté dont il pourra jouir à

139. In Aimer en France, p. 301 [174].

l'intérieur même de la représentation.

Michel Foucault lit au contraire dans les discours sur le sexe l'expression de notre peur, une façon de la tenir à distance. Ces réflexions, tirées de son Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir [223], mettent en lumière le fonctionnement de la dénigration du sexe. Le philosophe de l'histoire voit le commencement de ce processus dans "la mise en discours" du sexe, selon le mécanisme de "la production du pouvoir", en sorte que le sexe serait enfermé et mieux contrôlé (op. cit. p. 21). Au XVIIIe siècle, on a commencé à classer, à analyser le sexe, afin de le régler, de le "gérer" (pp. 34-35); Michel Foucault explique qu'on le force à exister (pp. 26-27): "on le débusque et on le contraint à une existence discursive" (p. 45), mais ce faisant, on le rend impuissant et vulnérable, presque innocent:

Sous le couvert d'un langage qu'on prend soin d'épurer de manière qu'il n'y soit plus nommé directement, le sexe est pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétend ne lui laisser ni obscurité ni répit. (p. 29)

On pourrait aller plus loin que Michel Foucault et dire qu'en imprimant le texte sur le sexe, on le fixe pour mieux le contrôler, mieux l'administrer. Quelles sont les implications de cette théorie sur le discours érotique dans les romans galants? Ecrire ses phantasmes sur le papier, c'est leur donner une forme invariante et "passive", et les restreindre aux limites imposées par le mot. L'écriture dirige, et le mot

exorcise la chose, permet de la dominer (dans ce contexte, la chose est l'érotisme). La puissance érotique du texte s'atténue au moment qu'elle se transforme en écriture; le phantasme est cerné par le mot, donc dirigé, explicable, réductible -- et donc effaçable, destructible. A moins de lui laisser l'échappatoire que lui concède l'imagination et assez de champ libre pour que l'interprétation ne soit pas limitée à sa dénotation littérale. Pourtant le jeu est risqué parce que l'imagination qui s'envole grâce aux mots, se restreint par ces mêmes mots jetés sur la page blanche par un autre que soi, contrôlant la lecture. L'érotisme est donc doté d'un pouvoir libérateur qui paradoxalement, au moment où il s'affirme, où il s'écrit, perd sa fonction salvatrice, puisqu'il reste prisonnier des mots.

Tous ces critiques ont mis en évidence les dangers que courait l'érotisme quand il essayait de s'exprimer. Dans les pires cas, un texte érotique ne pourrait jamais s'écrire. Qu'ils s'assemblent sous forme d'allusion ou de représentation choquante, les mots peignent la même réalité, une réalité que la censure et le pouvoir ont tenté de transformer en secret en provoquant un silence autour d'elle.

Dans ce cas l'écriture érotique est une écriture de réaction: réaction contre la censure (civile, religieuse), affirmation du droit au plaisir, du droit à la parole, qui lui est nié. L'érotisme est condamné à évoluer dans l'illicite,

dans l'interdit; l'érotisme devient l'interdit, parfois l'ennemi de la normalité, et se transforme en monstre dans les systèmes sadiens. Et pourtant les romans galants n'ont pas essayé de déplacer complètement le discours érotique en dehors de toute la société. Les auteurs galants se sont tournés vers la philosophie qui, bien qu'engagée dans de nombreuses controverses, offrait le soutien de ses théories libertaires et donnait à leurs ouvrages un semblant de légitimité. Même si la pensée des Lumières n'est pas éclos des romans galants, le roman galant se sera abondamment servi du cursus des idées nouvelles que présentaient les philosophes. Prenant la direction opposée du roman sentimental dont la recherche de l'authenticité et du bonheur se basait sur la souffrance et les épreuves du malheur, la vertu récompensée, le roman galant s'est affirmé par sa quête du plaisir, de la vérité-plaisir, conduite hétérodoxe qui était adoptée dans le but de se dépasser et de dépasser le commun des mortels (en se libérant et en agissant différemment de la masse). Les auteurs galants ont nourri leur quête avec les principes libertaires de la philosophie des Lumières, se sacrant eux-mêmes philosophes, transformant la légèreté de leurs écrits en une arme offensive et de propagande. La production galante s'impose-t-elle alors en tant que littérature de réaction? Peut-être contre le sentimentalisme qui essaie de la dévorer.

CHAPITRE III

LE DISCOURS PHILOSOPHIQUE GALANT

[...] je me suis mise dans le négligé le plus simple, le plus piquant, le plus philosophique [...]. (Joseph de Maimieux, Le Comte de Saint-Méran) [110]

Il n'y a qu'une seule passion, c'est d'être heureux. Elle prend différents noms suivant les objets. Elle est vice ou vertu selon sa violence, ses moyens et ses effets. (Diderot, Eléments de physiologie)

Et ses caresses devenant plus ardentes, nous allumâmes bientôt le feu des passions au flambeau de la philosophie. (Sade, Histoire de Juliette) [144]

Les jeux de l'amour et de la philosophie

Je voudrais commencer mon analyse par un bref récapitulatif des diverses tendances dans lesquelles ont baigné les auteurs libertins et ce, afin de mieux comprendre leurs "sources" d'inspiration ou les raisons de leurs réactions par rapport à tel ou tel système. Sans doute, la conclusion de cette étude confirmera ce que Robert Mauzi a énoncé dans L'Idée de bonheur au XVIIIe siècle [264], à savoir que le XVIIIe siècle a été un âge de transition, pas de révolte, et donc que les oeuvres galantes, elles aussi, ont été moins des

oeuvres révolutionnaires que des oeuvres du dialogue (pour mieux se comprendre et comprendre sa sexualité). Le message philosophique des romans galants n'a pas été inventé de toute pièce par les auteurs galants, puisqu'il reprend des théories et des arguments dispersés dans la littérature romanesque et dans les écrits philosophiques. Enoncent-ils les principes révolutionnaires, anarchistes, nihilistes qui ont fait tellement peur aux lecteurs de Sade pendant des générations? Quelle place occupe ce type de romans par rapport aux autres discours sur la sexualité? Telles sont les questions qui ont guidée mon étude sur le discours galant et la philosophie.

La voix de la Nature, la voix de l'ambiguïté

Si l'on devait citer le mot qui a été le plus souvent évoqué et invoqué dans la littérature au XVIIIe siècle, le mot "nature" serait sûrement celui-là. Les définitions du mot "nature" ont fusé et ont servi d'étendards à divers mouvements philosophiques ou littéraires, au milieu d'affrontements où il était difficile de gagner. La polysémie du mot ajoute à la confusion (ou à la richesse) qu'on lui a accordé. La nature sert de panacée à tous les penseurs du siècle remarque Jean Starobinski dans L'Invention de la Liberté [296]:

Nature: le mot a mille facettes, reçoit toutes les acceptions. Qui veut se donner raison au XVIIIe siècle, invoque la nature, met la nature de son côté. (p. 115)

La littérature romanesque a bien sûr eu son mot à dire dans

ces débats, et la littérature galante n'a pas été la seule à avoir voulu former des arguments à partir du concept de nature. Bien que ce concept ait eu sa place dans toute la littérature (tel le roman sentimental ou pastoral), il demeure que ce concept est devenu particulièrement indispensable au corpus galant, du fait qu'il a été la principale source de ses développements narratifs et discursifs, la souche depuis laquelle s'est épanoui l'érotisme des Lumières. De nombreuses études -- très complètes -- ont été écrites sur le thème de la nature au XVIII^e siècle¹. Mon intention ici est simplement de rappeler certaines tendances et influences dans leur rapport pertinent et immédiat avec la littérature romanesque galante. Quelques-unes de ces sources d'inspiration ont été reconnues ouvertement dans le cours de la narration galante, d'autres ont été présentées comme des idées reconnues et partagées, parfois comme des lieux communs².

Dans un premier temps, les philosophes matérialistes ont

1. Parmi les plus importantes, citons Lester CROCKER: Nature and Culture. Thought in the French Enlightenment [203]; Jean EHRARD: L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle [212]; Robert MAUZI: L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle [264]; ainsi que les nombreux articles ou analyses parus jusqu'à ce jour.

2. Rappelons néanmoins que certains textes que je citerai, bien que publiés après 1790, représentent les tendances générales qui ont marqué le siècle. Bien des idées du Supplément au voyage de Bougainville, par exemple, ne sont pas nouvelles et reflètent des notions exprimées par d'autres auteurs, certainement avec moins de talent.

fait descendre l'homme de son piédestal en s'attaquant à son unicité dans l'univers. L'homme est avant tout un animal comme les autres, une "machine"³, une plante, affirme La Mettrie et ce étant, il doit reconnaître l'emprise de la nature sur lui. D'Holbach résume l'importance que l'on doit accorder à la nature, qui est en même temps le milieu et la raison d'être de toute vie, de toute action:

L'homme est l'ouvrage de la nature, il existe dans la nature, il est soumis à ses lois, il ne peut s'en affranchir, il ne peut même pas par la pensée en sortir. (In Le Système de la Nature (1770), chap. 1, p. 1 [169])

Les sens deviennent le centre de la conscience de l'homme, à la place de l'âme; "[...] il n'est pas plus sûrs guides que les sens" écrit La Mettrie⁴. Condillac montre que l'héritage des philosophes sensualistes est toujours très fort dans la deuxième partie du siècle. Il introduit son Traité des sensations (1754) [168] en disant que

[le] principal objet de cet ouvrage est de faire voir comment toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens, ou pour parler plus exactement, des sensations.

Et La Mettrie conclut son Traité de l'âme (1745) [172] par ces phrases sentencieuses:

3. La Mettrie reprend le qualificatif que Descartes avait assigné aux animaux, qui sont dépourvus d'âme. La Mettrie dit que "des animaux à l'Homme, la transition n'est pas violente", L'Homme machine (1748), p. 78 [171].

4. In Traité de l'âme (1745), Oeuvres philosophiques, tome 1, p. 54 [172].

Point de sens, point d'idées.
 Moins on a de sens, moins on a d'idées.
 Peu d'éducation, peu d'idées.
 Point de sensations reçues, point d'idées.
 (p. 185)

Pour La Mettrie, la morale ne mérite plus de se ranger sous l'étiquette "philosophie". Il écrit que

Puisque la morale tire son origine de la politique, comme les lois et les bourreaux; il s'ensuit qu'elle n'est point l'ouvrage de la nature, ni par conséquent de la philosophie, ou de la raison, tous termes synonymes. (Traité de l'âme (1745), Discours préliminaire, in Oeuvres philosophiques, t. 1, p. 4 [172]).

Il tire un trait sur le passé:

La morale de la nature, ou de la philosophie, est donc aussi différente de celle de la religion et de la politique, mère de l'une et de l'autre, que la nature l'est de l'art. Diamétralement opposées, jusqu'à se tourner le dos, qu'en faut-il en conclure, sinon que la philosophie est absolument inconciliable avec la morale, la religion et la politique. (idem, p. 6 [172])

Dorénavant, la philosophie regroupe sous sa coupe seulement ce qui est soumis à la nature. Une nouvelle morale doit diriger les pas de l'homme dans la société. La philosophie, selon La Mettrie, Diderot et d'autres⁵, à la différence d'un

5. Les conclusions de Bordeu dans La Suite de l'entretien (1769) de Diderot, sont que rien n'existe en dehors de la nature et que toutes les notions de bien et de mal (en matière sexuelle ici) ne sont que des inventions de la société (Oeuvres. Paris: Gallimard-La Pléiade, 1978, pp. 339-40). Dans Le Supplément de Bougainville (1796), Diderot écrit: "Vices et vertus, tout est également dans la nature" (p. 995) et "[...] les institutions religieuses [...] ont attaché les noms de vices et de vertus à des actions qui n'étaient susceptibles d'aucune moralité" (in Oeuvres, p. 998). Diderot affirmait en 1770 (moins directement) que

Shaftesbury, soutient qu'il n'y a ni bien ni mal au sein de la nature, que tous nos actes sont dépourvus de significations morales. Il s'ensuit que l'image de Dieu s'effrite⁶, que la morale chrétienne est remise en question. Les préjugés que La Mettrie appelle les "fruits arbitraires de la politique" (Traité de l'âme, (1745) Oeuvres philosophiques, tome 1, p. 3 [172]), sous la nouvelle optique naturelle, étalent leurs contradictions, et ne résistent pas aux coups assenés par les philosophes.

Jean Ehrard note qu'après 1750 les systèmes nature/société et nature/vertu sont reconsidérés⁷ et que le mot nature est utilisé essentiellement pour sa force polémique, plutôt que pour répondre aux questions et résoudre des problèmes (idem, p. 792). Il écrit qu'entre 1760 et 1780

[...] la voix de la nature s'élèvera de plus en plus haut pour condamner les abus et les "préjugés". C'est finalement cette fonction

"L'homme est comme Dieu ou la nature l'a fait; et Dieu et la nature ne font rien de mal." (Additions aux Pensées philosophiques, Oeuvres. Paris: Garnier Frères, 1964, p. 65).

6. Colette Cazenobe explique ce retour à la nature comme étant "la conséquence d'une révolte théologique" (in "Le Naturel et le dénaturé dans le libertinage du XVIII^e siècle", Etudes sur le dix-huitième siècle (1980) [199]. Les philosophes sont néanmoins très prudents dans leurs affirmations et font souvent cohabiter Dieu avec la Nature en laissant à Dieu la responsabilité de la création, et à la Nature, celle de diriger le monde. Les deux co-existent donc artificiellement et se partagent les rênes du pouvoir sur la destinée humaine.

7. In L'Idée de nature en France, p. 791 [212].

polémique qui sera la marque propre de notre notion à l'époque encyclopédiste et dans les dernières années du siècle. (L'Idée de nature, p. 792 [212])

L'homme reconquiert sa liberté en reconnaissant la voix de la nature, comme l'affirme La Mettrie:

Il est donc vrai que la liberté consiste aussi dans la faculté de sentir. (Traité de l'âme (1745), Oeuvres philosophiques, tome 1, p. 146 [172])

Cette liberté repose sur une contradiction puisqu'à la fois l'homme est prisonnier ou esclave de ses sensations car il est obligé de subir les impulsions de sa sexualité (Buffon); et d'un autre côté c'est en écoutant cet appel qu'il proclame sa liberté.

De fait, Jean Ehrard souligne que la nature au XVIIIe siècle est par-dessus tout une force, un ordre qui guide l'homme vers un bonheur plus terrestre. Les deux concepts sont liés en ce que de l'un dépend l'autre, comme l'explique le critique:

L'appétit de bonheur qui est en nous n'est plus ressenti comme le signe de notre vocation surnaturelle: en même temps qu'il découvre en lui cette impulsion irrésistible, l'homme du XVIIIe siècle s'aperçoit qu'il suffit de lui céder pour la satisfaire. Le bonheur n'est plus au terme d'une vie de pénitence et de mortifications, mais dans la satisfaction spontanée du désir." (L'Idée de nature en France, tome 2, p. 543 [212], je souligne)⁸

8. Le bonheur change de registre et La Mettrie énonce ce qui à présent entre en ligne de compte: "A dire vrai, le bonheur dépend des choses corporelles, telles que certaines dispositions de corps naturelles, ou acquises, je veux dire, procurées par l'action de corps étrangers sur le nôtre." (Traité de l'âme (1745), p. 124). Et dans Le Discours sur le

Deux conclusions émergent de cette citation: la première est que l'homme redescend sur terre, il apprend à apprécier le temporel, le vécu en se contentant d'obéir à ses sens et à ses désirs. Puisqu'il est animal (ou machine), le bonheur devient un besoin (physique). Suivre la nature signifie alors suivre ses penchants et ses plaisirs:

Prêtez l'oreille à la [nature]; elle vous invitera à suivre vos penchants, vos amours et tout ce qui vous plaît: ou plutôt dès lors vous les avez déjà suivis. Eh! que le plaisir qu'elle nous inspire, nous fait bien sentir, sans tant de raisonnements superflus, que ce n'est que par lui qu'on peut être heureux!" (La Mettrie, Traité de l'âme, Discours préliminaire, in Oeuvres philosophiques, t. 1, p. 5 [172])

Donc le mot "nature" se confondra presque exclusivement avec les instincts sexuels de l'homme. La nature, représentant les pulsions "animales" de l'homme, devient le symbole (parfois le cri) des sens en lui. Elle symbolise aussi la liberté dont jouit l'individu dans la recherche de son bonheur physique (la sexualité étant vitale). L'homme tire une nouvelle énergie de ses sens, ces sens auxquels la morale chrétienne avait attaché l'idée du péché et la raison de la malédiction humaine. L'état de nature repose sur ce qui précède les lois, les mœurs, la religion qui ont contraint les hommes et les femmes à limiter leurs désirs, leurs passions, leurs besoins.

bonheur (1748), il dit que "de toutes les espèces de bonheur, je préfère celle qui se développe avec nos organes, et semble se trouver plus ou moins, comme la force, dans tous les corps animés." (Oeuvres philosophiques, t. 2, p. 98 [172]).

En même temps, l'image divine devient plus accessible, plus compréhensible, voire plus maîtrisable. Il est plus facile de comprendre la nature, même si on ne la connaît qu'imparfaitement. Diderot dit que grâce aux travaux de physiciens comme Newton, "le monde n'est plus un dieu: c'est une machine qui a ses roues, ses cordes, ses poulies, ses ressorts et ses poids⁹.

La philosophie du moment s'explique et se justifie aussi par la nature, suggère La Mettrie:

Jouissons du présent; nous ne sommes que ce qu'il est. [...] Si nous ne profitons pas des plaisirs qui se présentent, si nous fuyons ceux qui semblent aujourd'hui nous chercher, un jour viendra que nous les chercherons en vain, ils nous fuiront bien plus à leur tour. (In Système d'Epicure (1750), in Oeuvres philosophiques, tome 1, p. 261 [172])

En remettant en questions les anciennes valeurs morales et en libérant tous instincts, les philosophes risquent-ils d'ouvrir les portes au nihilisme, à l'égoïsme, comme l'affirme Lester Crocker? Le critique associe cette vision du monde à l'égoïsme qui motive les roués-libertins:

A large part of French philosophy and literature became the expression and validation of egoism and the search for pleasure, with particular emphasis - on both forms of writing -- on sexual excitement and satisfaction" (in Nature and Culture. Thought in the French Enlightenment, p. 224 [203])

Il ajoute que "the resulting moral confusion is disastrous"

9. In Pensées philosophiques, Oeuvres (Paris: Garnier Frères, 1964), p. 18.

(idem, p. 252) et a réellement abouti au nihilisme chez La Mettrie et chez Sade.

Mais aucun des philosophes influents n'a sacrifié les acquis de la société pour retrouver l'état originel de nature. Pour La Mettrie par exemple, la philosophie (de la nature) ne peut provoquer la ruine de la société même si celle-ci s'est considérablement éloignée de la nature (Traité de l'âme, Discours préliminaire (1745), Oeuvres philosophiques, tome 1, p. 9 [172]). De même, une société composée de philosophes (athées et/ou matérialistes) ne reposerait pas sur l'anarchie (idem, p. 26). La Mettrie préfère toutefois l'harmonie au déséquilibre, tout comme Diderot. Il écrit:

Plus l'éducation [la culture] est contraire à la nature, plus il en résulte dans le courant de la vie d'incompatibilité entre les deux substances. La vaincre, cette contrariété, c'est le triomphe de l'homme, qui seul a ce pouvoir, comme je le dirai plus au long, lorsque j'aurai occasion de faire sentir combien l'homme, tout animal qu'il est, est cependant au-dessus de tous les animaux. (Les Animaux plus que machines, in Oeuvres philosophiques, tome 2, p. 52 [172])

Les instincts affaiblis ont été remplacés par l'éducation. Les philosophes ont modéré leurs propos, au risque de se contredire quelque peu. La Mettrie, par exemple, qui plaçait le bonheur au niveau des sens (voir citation de la note 8, pp. 344-45) modifie sensiblement sa ligne de conduite: il

comprend le besoin -- la "faim et soif de coït"¹⁰ -- qu'ont les "débauchés", il l'excuse même¹¹, et cependant il évoque un bonheur au dessus de cette "béate" félicité, un bonheur qui puiserait sa force dans l'esprit, dans la raison.

La difficulté pour l'homme -- et pour les philosophes qui essaient de bâtir un système cohérent et crédible -- est de "concilier les contraintes inévitables de la vie sociale et le droit de chaque individu à satisfaire librement tous ses

10. In Discours sur le bonheur (1748), Oeuvres philosophiques, tome 2, p. 149 [172].

11. Il dit de ces "débauchés": "Ne suivent-ils pas cet instinct et ce goût, par lequel chaque animal tend à son bien-être? N'ont-ils pas enfin la seule sorte de félicité qui soit réellement à la portée de leurs organes?" (Discours sur le bonheur (1748), Oeuvres philosophiques, tome 2, p. 151). Plus loin, s'adressant aux débauchés, il dit sans le leur reprocher, mais avec un léger ton de regret: "Que la pollution et la jouissance, lubriques, rivales, se succédant tour-à-tour, et te faisant nuit et jour fondre de volupté, rendent ton âme, s'il se peut, aussi gluante et lascive que ton corps. Enfin puisque tu n'as point d'autres ressources, tires-en parti. [...] Vautres-toi, comme font les porcs, et tu seras heureux à leur manière." (p. 154). Il défend tous les développements de son système en montrant qu'il suit une logique impérieuse et laisse à chacun la liberté de choisir. Il écrit: "Qu'on ne dise point que j'invite au crime; car je n'invite qu'au repos dans le crime. L'homme me paraît en général un animal faux, rusé, dangereux, perfide, etc. il semble suivre plutôt la fougue du sang et de ses passions, que les idées qu'il a reçues dès l'enfance et qui font la base de la loi naturelle et des remords. [...] Mon but est de raisonner et d'aller aux causes, en faisant abstraction des conséquences, qui cependant n'en seront ni plus fâcheuses, ni plus difficiles à réprimer. [...] Je dis donc ce qui me semble, et ne donne qu'une hypothèse philosophique. Je ne soutiens point, à dieu ne plaise! la méchanceté, trop opposée à mon caractère; j'y compatis, parce que j'en trouve l'excuse dans l'organisation même, quelquefois difficile et impossible à dompter." (pp. 154-55 [172], je souligne).

instincts"¹². L'équilibre se fait par la raison (nourrie par les sens) et l'apprentissage (ou l'éducation)¹³. L'homme se dresse au dessus des animaux car il associe la raison au plaisir, la première tempérant la fougue du second.

La dichotomie entre l'âme et le corps ou entre la raison et la nature a tendance à s'estomper chez les philosophes des Lumières qui sont plus optimistes que les libertins du siècle précédent. Les lois de l'utilité compensent la perte d'une liberté inconditionnelle: ce qui est socialement utile (ou utile au plus grand nombre) donne également du plaisir¹⁴. L'utile met "naturellement" un frein aux passions dans la société tahitienne recréée par Diderot dans le Supplément au Voyage de Bougainville. Quant à La Mettrie, la raison permet de distinguer entre le plaisir (qui est de faible durée), la volupté (un peu plus longue) et le bonheur (qui est un sentiment permanent)¹⁵; pour lui, la clé du bonheur est dans la modération.

Contradiction ou complémentarité? Il est clair qu'au

12. Jean Ehrard, L'Idée de nature en France, p. 562 [212]; le critique se réfère ici aux désirs de Diderot.

13. Les philosophes matérialistes comme La Mettrie ou Helvétius rejettent la théorie des idées innées pour au contraire insister sur le rôle de l'éducation dans la formation de l'esprit.

14. Voir D'Holbach, Système de la nature (1770) [169].

15. In Discours sur le bonheur (1748), Oeuvres philosophiques, t. 2, pp. 85-86 [172].

moment de choisir entre la nature et la société, les philosophes, tout en reconnaissant l'importance de la loi naturelle (des besoins sexuels par exemple, car tout ce qui fait obstacle à la reproduction de l'espèce est condamnable), préfèrent le bien général aux impulsions incontrôlables de la nature¹⁶. De plus, si l'on se réfère aux articles de l'Encyclopédie [165] qui traitent des plaisirs ("Volupté", "Passions", "Bonheur", "Sensualité", "Jouissance"), nous remarquons que la tempérance est de règle. Les philosophes se sont trouvés prisonniers de leur propre logique: leur hypothèse de départ statuant que la nature était dépourvue d'intentions morales (ni bien ni mal), le problème fut d'établir une "morale naturelle", qui soit à la fois universelle et intemporelle. Cette dualité chez Diderot ressemble parfois à une contradiction, écrit Lester Crocker:

Once more [in Le Rêve de d'Alembert], the words "nature" and "natural" are used with ambivalence of questionable validity. (op. cit. p. 378 [203])

Le critique note que bon nombre de contradictions étaient

16. Voir Barry Ivker, "Beyond the Naturalistic Ethic: The Basis of Morality in the Works of Diderot", in Research Studies 39 (1971): 191-98 [242]. Se rapportant à Diderot, les auteurs de "Masculin / féminin: discours sur le sexe et sexe du discours" (Aimer en France, 1980) [174] écrivent: "[...] l'homme naturel n'est pas celui qui s'abandonne à ses instincts, mais celui qui s'en rend maître, et remplit ainsi les vues de la Nature: conservation et propagation. [...] l'homme civilisé se pense comme maître de la bonne sexualité, par opposition au lascif, au corrompu, ou encore à l'impuissance qui sont le fait des sauvages." (p. 304)

apparues dans les théories du fait que les concepts avaient été mal définis et qu'ils étaient toujours en mouvement. Les valeurs du bien et du mal, les plaisirs acceptés et acceptables et ceux qui sont rejetés, toutes ces notions ne sont pas claires chez les philosophes, puisque, pour arriver à édifier des critères universels, ceux-ci ont utilisé le vague et le général. La conclusion que Jean Ehrard tire de son étude est qu'une morale naturelle est difficile, voire impossible à établir¹⁷. Mais le mérite des philosophes, en particulier de Diderot et de La Mettrie, a été de démontrer la "portée du facteur sexuel dans le comportement de l'homme civilisé"¹⁸.

Diderot défend successivement une image de société plus permissive et des vues plus conservatrices où au contraire, il associe le plaisir libéré aux maladies sociales, morales et physiques. Ce sera finalement à la Révolution de déterminer ce que seront les "vraies" valeurs philosophiques et sociales. L'héritage des diverses tendances du siècle se trouvera réduit alors à une simple équation: vertu, union et famille; de plus, la Révolution s'opposera à tout ce qui détruit la famille -- la dissipation, l'adultère et donc les désirs

17. Voir L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle, p. 331 et suivantes [212].

18. Aram Vartanian, "Erotisme et philosophie" (Cahier de l'Association internationale des études françaises 3 (1961)), p. 370 [308].

incontrôlés¹⁹. Pourtant les leçons que les contemporains en retiennent est particulièrement l'association nature-liberté et une "morale" naturelle qui est centrée sur la liberté sexuelle. Ces préceptes parsèment la littérature galante et constituent le coeur de la philosophie galante.

Le message philosophique des romans galants

Pour Warren Roberts, la littérature a été le moyen préféré pour la propagation de la philosophie (ou des philosophies) du plaisir. Il écrit:

As careful as philosophers were in translating the doctrines of hedonism into new sexual morality, it was not in their writings that the new ideas achieved the fullest treatment. Rather it was in literature and, more specifically, in the "roman érotique". It is not difficult to understand why. Love had long been one of the central themes in French literature [...]." ("Hedonism in 18th Century French Literature and Painting", in Symposium XXX (1976), pp. 46-47 [284])

Il faut reconnaître que le goût des contemporains a beaucoup influencé les écrivains: le romanesque philosophique agrémenté d'érotisme était une formule très demandée constate J.P. Belin²⁰. Les romans galants et autres ont évolué dans un milieu de pensée parsemé de paradoxes et ont glané ici et

19. Voir la préface de Morality and Social Class in the Eighteenth-century French Literature and Painting de Warren Roberts [285].

20. In Le Mouvement philosophique de 1748 à 1789 [194], où il écrit que les ouvrages "qui avaient alors le plus de vogue étaient généralement très licencieux d'abord, et philosophiques par surcroît" (p. 40, voir aussi p. 348).

là des principes qu'ils ont adapté au romanesque²¹. Le genre romanesque dans son ensemble fait l'expérience de la liberté et interprète celle-ci comme bon lui semble, comme l'affirme Jean Starobinski:

[...] l'histoire du XVIIIe siècle peut être regardée comme la scène sur laquelle un mouvement de liberté fuse, éclate, s'épanouit en un scintillement tragique. Non que cette histoire aboutisse à l'instauration d'un règne de la liberté: tout au long du siècle, l'idée de liberté est mise en exemple à la fois dans le caprice abusif et dans la protestation contre les abus. Le goût de la vie libre prend tantôt l'aspect de la jouissance sans frein, tantôt la forme de l'appel à une moralité renouvelée, et chez certains (un Fielding, un Restif), l'on apercevra un confus mélange de ces deux tendances. (L'Invention de la liberté, p. 12 [296])

La philosophie de la nature offre aux écrivains des quantités d'armes pour justifier leurs idéaux libertins et libertaires.

Ces auteurs galants se sont servis des mêmes moyens employés par les philosophes (Fontenelle, Voltaire, Montesquieu, pour ne citer que quelques-uns) afin de critiquer l'arbitraire de tout système ou principe soi-disant éternel. L'ironie, la fausse naïveté et l'apprentissage par l'empirisme

21. Colette Cazenobe montre que le libertinage (en tant qu'aventure sensuelle) est "dans la logique des revendications de l'esprit philosophique" ("Le Naturel et le dénaturé dans le libertinage du XVIIIe siècle", in Etudes sur le dix-huitième siècle (1980), p. 88 [199]. La quête de la liberté et la critique des préjugés remplissent fréquemment les longues réflexions dans ces romans. Alexandrian voit la même inspiration chez les écrivains du libertinage et chez les encyclopédistes (in Les Libérateurs de l'amour, pp. 16-17 [185]).

sont les outils des jeunes héros qui font leurs premiers pas dans le monde. Les auteurs galants innovent peu: ils exploitent généralement les théories précédemment diffusées, sans trop entrer dans les détails. Les protagonistes et les narrateurs manipulent la morale et les philosophies de la nature pour les accommoder à leurs besoins. L'influence philosophique sur les romans galants se fait plus forte dans la deuxième moitié du siècle surtout par phénomène d'imitation à la fois d'ouvrages d'importance appartenant au genre (par exemple Thérèse philosophe) et de la littérature dans son ensemble.

Dans son article intitulé "Le Naturel et le dénaturé dans le libertinage du XVIIIe siècle" (Etudes sur le dix-huitième siècle, 1980 [199]), Colette Cazenobe établit d'emblée des limites à l'importance philosophique que l'on pourrait attribuer aux romans galants. Les idées "philosophiques" auraient été introduite plus par jeu (qui serait "sans conséquence", p. 88) et pour dénoncer principalement les hypocrisies sociales et religieuses (p. 88). Pourtant, si l'on analyse l'ensemble des romans galants, les idées et les dogmes "philosophiques" ou pseudo-philosophiques paraissent indispensables au développement de l'intrigue érotique, puisqu'avant de peindre les plaisirs du corps, il était nécessaire à ces auteurs de se libérer vis à vis de la censure, qui était elle-même le produit des préjugés et de la

morale. Ce qui fait la force de ces romans n'est pas la profondeur des concepts mis en oeuvre, mais bien la mise en pratique, dans la recherche d'un bonheur moins abstrait et plus humain.

Leçons des philosophes, leçons de philosophie

Le roman galant du siècle des Lumières élargit-il son champ d'action en recherchant dans la philosophie et le dogmatisme une légitimité que le genre romanesque en général et la censure lui refusent? Les philosophes du XVIIIe siècle sont appelés à témoigner de la justesse du comportement des personnages dans les romans. Quelques noms sont prononcés, tels ceux de La Mettrie, de Diderot, de Voltaire, même de Rousseau, et nous retrouvons également les idées des encyclopédistes, du moins sous leur version simplifiée²². Il est conseillé aux lecteurs du Petit-fils d'Hercule [48] de consulter directement l'Encyclopédie pour les théories qui manqueraient dans l'ouvrage:

Chaque lecteur doit maintenant laisser ce discours et prendre celui qui est la tête de l'encyclopédie. Qu'il y applique nos principes et il verra que Mrs Diderot et d'Alembert nous ont épargné la peine de faire des recherches métaphysiques. (p. XI)

Dans la majeure partie des cas, les théories des philosophes

22. Dans le Rideau levé [117] par exemple, il est recommandé à Laure de lire les Lettres persanes et Zadig. Dans le Manuel des boudoirs [34], le lecteur est prévenu que l'ouvrage est composé d'anecdotes qui illustrent les principes de Buffon (op. cit. p. VIII, t. 1).

paraissent dans l'intrigue galante non pas sous forme d'un développement et d'un raisonnement structurés mais comme des références isolées, des allusions qui sont rendus pertinentes par le comportement des personnages.

D'autres vont, bien avant Sade, insérer des discours théoriques et des débats au milieu des parties de plaisirs. Ces exposés ne sont pas si complets, ni aussi méthodiques et organisés que dans les oeuvres de Sade²³. C'est cependant sur eux que s'appuient les auteurs galants pour justifier les transgressions et les libertés qui marquent les expériences décrites par les personnages. Plusieurs techniques vont être appliquées indistinctement: les interventions peuvent provenir des personnages-narrateurs, des personnages-acteurs, ou des narrateurs extérieurs à l'action. Les interventions peuvent être directes (comme faisant partie du récit) ou indirectes (sous forme de notes, d'ajouts, d'insertions rompant un peu le rythme romanesque). Nous trouvons un mélange de toutes ces techniques dans Le Rideau levé de

23. La réflexion sur l'acte est aussi importante pour Sade que l'acte lui-même car il interrompt plusieurs fois ses descriptions sexuelles pour faire place à la théorie. Dans l'Histoire de Juliette [144], les libertins ne peuvent se passer de l'un ni de l'autre: "Oh foutre, je décharge! Vous m'avez fait mourir de volupté! Asseyons-nous et dissertons. Ce n'est pas tout d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser. Il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir, et quand on ne peut plus celui-ci, il est divin de se jeter sur l'autre" (t. 8, p. 68). Il est important de noter aussi que le discours théorique sadien dépasse souvent en volume le discours sexuel.

Mirabeau [117] où Laure, à la fois narratrice, actrice et parfois narrataire, est l'élève de son père et l'initiatrice de sa narrataire, Eugénie. Le père, lui, est acteur et narrateur occasionnel; il est soucieux de donner une excellente éducation à Laure, et sera aussi le mentor d'Eugénie par personnage interposé. Il veille à placer ses discours théoriques avant et après les scènes d'amour. Le récit est ordonné de façon à laisser une place de choix à la théorie sans néanmoins étouffer le déroulement romanesque et érotique. Une fois seulement la leçon du père ne semble pas suffire: une note impersonnelle pallie ce manque en donnant quelques précisions aux explications qui sont fournies sur la préparation d'une lotion contraceptive (p. 433).

Dans Les Lettres galantes et philosophiques de deux nones (édition annotée [31]), le "philosophe" qui commente constamment les actions des protagonistes laisse le récit se dérouler et ajoute ses interprétations et réactions sous forme de notes parfois très volubiles, ce qui n'empêche nullement les religieuses de se livrer à leur propres réflexions et échanges philosophiques. De nombreux romans galants prétendent prendre leur tâche didactique au sérieux et se convertissent en manuel ou utilisent un ton sentencieux²⁴.

24. La Rhétorique des putains [53], Le Monialisme [38], ou Le Petit-fils d'Hercule [48] par exemple. Dans ce dernier, le narrateur expose clairement ses intentions philosophiques en un style à la fois de circonstance et cru; il écrit: "Cet

Mais quelle que soit la portée de la thèse dans la genèse de l'action, l'humour n'est jamais totalement écarté. La préface des Lettres galantes et philosophiques de deux nones [31] insiste sur les intentions morales et philosophiques de l'ouvrage en précisant qu'il a été écrit comme "une débauche d'esprit" (p. 8). Dans La Morale des sens [116], le chapitre où le narrateur expose sa philosophie de la nature et les principes moteurs de l'amour est intitulé "Déclaration pompeuse" (p. 104). Dans Félicia d'Andréat de Nerciat [120], le chapitre ayant la même fonction se nomme "Réflexions que l'on pourrait omettre sans perdre le fil de l'histoire" (p. 69). Il est vrai que le sujet favorise la légèreté et les anecdotes plaisantes, voire franchement comiques, dans la tradition des gauloiseries.

Il est manifeste que les principales -- et parfois uniques -- leçons qu'enseignent les romans galants ont pour sujet les comportements sexuels des individus dans la société. Recenser toutes les fois où les romans justifient et

ouvrage doit être considéré sous deux faces. Comme encyclopédie il doit conserver l'ordre et l'enchaînement des connaissances du con, du cu, et du vit. Comme ouvrage moral, il doit contenir sur chacun d'eux les principes généraux qui sont la base de leurs opérations" (pp. IV-V). Dans Le Compère Mathieu de Dulaurens [85], un personnage, le père Jean, fait un exposé de la vraie philosophie et son récit est parsemé de notes renvoyant à des citations précises, des ouvrages très connus, tels Le Discours sur l'origine de l'Inégalité, L'Encyclopédie (articles et Discours préliminaire), et des auteurs comme Montaigne, Platon (tome 1, pp. 170-178).

expliquent leur philosophie du besoin serait une tâche répétitive. Il est plus facile d'en résumer les diverses tendances.

Le premier argument frappant dans la thèse naturaliste repose sur le rapport force (nature) et la soumission (homme). Le Rideau levé [117] évoque continuellement l'invincibilité des appels de la nature; le but ultime n'est pas de comprendre ces lois mais de leur obéir (La Morale des sens [116]). La cause du bonheur sexuel est plaidée afin qu'il soit reconnu comme un droit, et rien de plus:

Je ne suis point capable de vous proposer une chose défendue par les lois; je ne veux vous parler que des choses que la nature conseille, même qu'elle ordonne. (La Rhétorique des putains, p. 6 [53])

Les personnages jurent qu'ils restent dans les limites imposées, lors même qu'ils vont jusqu'au bout de ces limites:

Je suis putain, je le déclare ingénument. Après tout, est-ce un mal? [...] Qu'est-ce que le putanisme? C'est un état dans lequel on suit la nature sans lui mettre un frein. Après une définition si claire, une putain est-elle donc un être si méprisable? Que dis-je? Ne pense-t-elle pas mieux que les autres femmes? Elle connaît à fond la nature, elle en suit les impressions. Quoi de plus raisonnable. (La Cauchoise, pp. 388-89 [43])

Le besoin sexuel est un besoin à l'instar des autres, comme le défend d'une façon très triviale un des personnages dans La Blondine [12]:

[...] sachez qu'une chose cesse d'être déshonnête sitôt qu'elle est nécessaire. Baiser, boire, manger, dormir, pisser, etc. sont des actions dont

on ne saurait se passer qu'en cessant de vivre et par conséquent qui n'ont en elles-mêmes aucune image de saleté. (p. 20)

Désormais, nulle honte ni inhibition ne doit culpabiliser les partenaires. C'est pour cette raison que la mère qui surprend les époux au milieu de leurs ébats se retire, mais après les avoir encouragés à continuer (La Blondine [12]). Ces romans enseignent à aimer son corps²⁵, et "banalisent" des activités dont il est normalement défendu de parler, en les inscrivant au niveau du quotidien, du vécu. Les vrais exemples à suivre, "les vrais philosophes de la terre", ce sont donc les animaux (Le Petit-fils d'Hercule [48], p. 184). Présenter l'homme comme un animal est alors commode ("Dieu et la nature n'ont fait de l'homme qu'un animal; plus parfait que les autres, à la vérité, mais toujours un animal" -- La Rhétorique des putains, p. 93 [53]), sauf si l'on affirme que de par sa sexualité, l'homme s'arrache du monde animal:

Aucun animal, hors toi, ne connaît les embrassements. Tout ton corps est sensible; tes lèvres surtout jouissent d'une volupté que rien ne lasse; et ce plaisir n'appartient qu'à ton espèce; enfin tu peux dans tous les temps te livrer à l'Amour, et les animaux n'ont qu'un temps marqué. (Le Manuel des boudoirs, t. 2, p. 103 [34])

Dieu n'est pas toujours nommé, mais il reste une entité

25. Même dans certains romans moralisants et certains pamphlets. Dans les premiers, l'excès, pas le plaisir, est considérée comme un danger. Dans les seconds, c'est l'usage que les personnages font de leur sexualité -- et non la sexualité elle-même -- qui la source des sarcasmes et des diffamations.

associée à la nature. Pour le romancier galant, il est plus facile de se placer sous la protection de la nature et de revenir ensuite vers Dieu, que d'adopter la démarche contraire. La majorité des récits galants ne sont pas ouvertement blasphématoires, et bien souvent les religieux sont plus maltraités que les "oeuvres" de Dieu elles-mêmes²⁶. Le nom de Dieu vient de temps en temps corroborer une légitimité désirée: à l'adjectif "naturel" est quelquefois attaché celui de "divin"²⁷. La réconciliation de la nature avec Dieu se passe sans grands apports théoriques ni approfondissements, au point de sembler normale ou peu importante.

Une fois que les libertins ont établi la base de leur système libertaire centré sur les besoins naturels, la deuxième étape est d'effacer les obstacles qui limitent les rapports sexuels au sein de la société, comme le mariage ou la monogamie. La nature prise comme exemple donne une image

26. Ce Dieu n'est pas nécessairement celui des Chrétiens jansénistes -- jaloux, sanguinaire, injuste et opposé au bonheur sur terre (Lettres galantes et philosophiques de deux nones, édition annotée, pp. 113 et suivantes [31]). Dans ce roman et dans quelques autres, les Ecritures sont critiquées violemment. Dans La Cauchoise [43], la narratrice compare l'amour de Dieu (dans les couvents) et l'amour de la nature pour en conclure que le dernier est bien supérieur (p. 405).

27. "[...] c'en est trop oui, le plaisir est sur la terre; il n'est réchauffé que par les rayons du feu divin." (Lettres galantes et philosophiques de deux nones, p. 91 [31])

d'une perpétuelle orgie, mêlant les corps sans les attacher sauf par le désir: la diversité est la grande loi de la nature entonne Belson, le libertin théoricien de Rosalie ou le Triomphe de l'inconstance [54], roman dans lequel il est démontré que l'amour inconstant peut et doit exister. L'inconstance, après avoir été une règle dictée par la mode et les conventions mondaines²⁸, se tourne dans un deuxième mouvement vers la nature et les philosophes, afin que l'on puisse consacrer cette conduite en loi universelle. La nature fournit un alibi facile et pratique à tous les libertins, petits-maîtres et petites-maîtresses de salon, ainsi qu'aux individus pour qui les liens de l'amour ne représentent rien. Dans L'Arétin moderne de l'abbé Dulaurens (1766) [84], la nature est évoquée à tout moment dans la phase de la séduction pour convaincre les victimes de la juste démarche des libertins. Un moine essaie de décider une religieuse de la sorte, en disant que "la nature pour engager les filles au travail, attache des plaisirs à cette besogne" (p. 278). Mais ces tactiques et ces ruses sont bien comprises pour ce qu'elles sont, car le "sexe faible" n'est pas dupe du procédé, comme le fait savoir la dame à qui un abbé a fait un long exposé sur la nature et ses droits; elle lui réplique:

28. Voir par exemple les oeuvres de Crébillon, La Matinée libertine [121] et autres récits qui exposent les pratiques de la vie mondaine.

"votre morale est commode" en s'abandonnant (Les Délassements secrets ou Les Parties fines de plusieurs députés à l'Assemblée nationale, p. 16 [21]).

La révolte galante n'est pas une révolution puisqu'elle se manifeste trop en phénomènes ponctuels et isolés, sans réel pouvoir d'embraser la société. De même, affirmer sa liberté sexuelle ne signifie pas se jeter inconditionnellement dans le nihilisme²⁹. Les récits galants se cantonnent en général à énoncer quelques principes moteurs et à critiquer les structures existantes au nom de ces mêmes principes. Néanmoins, on ne peut nier que l'existence de ces critiques et le déséquilibre qui se crée entre un système vécu et un système idéal annoncent des sources d'insatisfaction. Herbert Marcuse, reprenant les thèses de Freud, voit dans les "perversions" (qui sont les actes ne conduisant pas à l'acte

29. A priori une telle interprétation n'est pas impossible, puisque la conclusion des théories naturistes est que l'homme est totalement libre: "Pourquoi ne pas convenir une bonne fois [...] que tout est bien; qu'il n'y a rien de mal, dans le monde, en égard à la divinité; que tout ce qui s'appelle bien ou mal moral, n'est que relatif à l'intérêt des sociétés établies parmi les hommes [...]."
(Lettres galantes et philosophiques de deux nones, p. 122 [31]). Et chez Sade, le libertinage "est un égarement des sens qui suppose le brisement total de tous les freins, le plus souverain mépris pour tous les préjugés, le renversement total de tout culte, la plus profonde horreur pour toute espèce de morale, et tout libertin qui n'en sera pas à ce degré de philosophie, flottant sans cesse entre l'impétuosité de ses désirs, et de ses remords, ne pourra jamais être parfaitement heureux" (Histoire de Juliette, in Oeuvres complètes du marquis de Sade (tomes 8-9), p. 505 [144]).

de reproduction) des symptômes d'un mal social plus grave. Il écrit:

Les perversions expriment ainsi la rébellion contre la soumission de la sexualité à l'ordre de la procréation et contre les institutions qui défendent cet ordre. (Eros et civilisation, p. 56 [262])

Les ouvrages galants, que l'on prenait très peu au sérieux, ne manquaient pas de remettre en cause certains fondements sociaux et religieux, de clamer la relativité des lois et des droits. Car la nature se moque des lois de la société, annonce le narrateur de la Rhétorique des putains [53]. La nature a trouvé un champion en la personne du libertin; les personnages du Compère Mathieu (Dulaurens) [85] déclarent la guerre à la société au nom de la sainte nature (perpétuation de l'espèce, instincts, exemple des animaux). Ils se réfèrent à la nature pour appuyer leurs actions si contraires aux usages fussent-ils (cannibalisme, inceste); aussi apparaissent-ils comme des parias aux yeux de leurs concitoyens:

Je n'ai consulté dans toutes les actions de ma vie que la seule voix de la nature; aussi ai-je rencontré partout des ennemis injustes et dangereux. (Dulaurens, Le Compère Mathieu. tome 1, p. 174 [85])

Il est donc dans la logique de critiquer les institutions qui s'opposent le plus aux règles élémentaires de la nature et qui symbolisent toutes les frustrations: il s'agit des couvents et de la loi d'abstinence des gens d'église. Les auteurs

galants s'en prennent féroce­ment aux règles qui forcent les religieux à des contraintes anti-naturelles et à des jeux d'hypocrisie. Le père de Laure explique scientifi­quement les raisons des accès de folie auxquels pousse l'abstinence dans les monastères (Mirabeau, Le Rideau levé. pp. 339-340 [117]). Ce thème est devenu un lieu commun au XVIIIe siècle puisque tous les romans galants se situant dans ces lieux protégés ne manquent pas de soulever la question, au point de provoquer un tollé et l'indignation des personnages. Pour le narrateur des Dé­lassements secrets [21] le crime le plus grave des religieux n'est pas de s'abandonner à leurs désirs, mais l'hypocrisie qui entoure ces actions: la sexualité est naturelle, mais elle devient débauche (excès) à force de privations. Les pamphlets n'ont fait que reprendre des points de vue que les romans galants s'étaient efforcés de défendre pendant des décennies, et la Révolution, quand elle a fermé les couvents et monastères et aboli le célibat du clergé au nom de la société et de la nature, a transformé en réalité une situation qui était légitime aux yeux des philosophes.

La transition entre la nature et la société

Comme nous l'avons vu, le but des parties théoriques dans les récits romanesques est de rendre à l'homme sa part de bonheur sur terre. Les comparaisons entre l'état de nature au sein des tribus primitives et l'état de société dans les

civilisation avancées sont encore populaires, malgré les changements de mentalité.

Deux couleurs vont peindre les êtres et les actions inspirés par la nature: simplicité et pureté. Les jeunes filles proches de l'état de nature n'ont aucun préjugé envers le désir et les plaisirs quand elles s'abandonnent à leurs amants (qui ne sont pas toujours aussi innocents qu'elles). Eugène, le philosophe parvenu, donne une leçon d'éducation sexuelle à Agrestule, une enfant de la nature³⁰. Il lui explique la différence entre les sexes "le plus clairement et le plus décevant [qu'il put]" (Le Philosophe parvenu, t. 4, p. 36 [103]). Il est embarrassé lorsqu'elle lui fait des avances. Il résiste, mais les arguments d'Agrestule ne sont que trop convaincants:

De son côté, ses regards devinrent plus passionnés, ses désirs, conçus dans la pureté de son coeur, ne craignaient pas de paraître, parce qu'elle n'y soupçonnait rien d'illégitime. Dans son innocence, elle ne connaissait aucun frein. Je crus devoir lui en présenter un. Elle me citait l'exemple des animaux, qui, sous nos yeux, se livraient sans réserve aux penchants que leur inspirait la nature. (op. cit. tome 4, p. 49, je souligne)

Quel autre choix a-t-il que de céder?

Elle en revenait toujours à la même chose. Que devais-je faire? Qu'aurait-on fait à ma place? N'étais-je pas rentré sous les lois de la pure nature? Je me serais amèrement reproché, dans toute autre situation, d'abuser d'une jeune fille.

30. Elle a été élevée au milieu d'animaux sur un île déserte.

J'aurais eu horreur de la séduction; mais dans l'état où je me trouvais... Au reste, chacun peut me juger d'après son coeur. (idem, tome 4, p. 52, je souligne)

Le chevalier, héros de Ma Vie de garçon [33], trouve la même simplicité chez une jeune paysanne qui se donne à lui:

Elle me rendait caresses pour caresses, avec toute la simplicité de la pure nature. (p. 26)

L'interprétation de la nature n'est plus la même dans ce type de situation: la nature autorise encore le désir sexuel, tout en excluant le vice et la dépravation qui motivent les débauchés (Turpin de Crissée, Journées de l'Amour, p. 110 [150]). A maintes reprises, les libertins veulent pouvoir distinguer appel de la nature et vice; la plupart du temps, ils ont hâte de se faire reconnaître dans la société et de rejeter l'étiquette de débauché³¹.

Ici entre en jeu une autre représentation de la nature, qui est une fusion de l'influence pastorale et l'influence rousseauiste. La nature existe, proche de la civilisation, et le retour à la nature ne prend pas le même sens dans ces

31. Restif de la Bretonne définit la débauche comme un mal social, un effet secondaire de l'enrichissement apportée par la philosophie. Le libertin, selon lui, n'appartient plus à la nature. Il écrit: "La dépravation suit le progrès des lumières. Chose très naturelle que les hommes ne puissent s'éclairer sans se corrompre; les organes deviennent plus délicats, l'âme perfectionnée voit plus loin, a des désirs plus variés: dans ce nouvel état, il lui faut des plaisirs nouveaux; ceux de la nature sont trop simples: on les complique pour leur donner du piquant, mais tout ce qu'on ajoute à la nature sort de l'ordre et devient criminel." (Le Pornographe. Paris: Editions du Trianon, 1931, p. 39).

ouvrages. L'opposition, parfois simpliste, de la ville et de la campagne (tout ce qui n'est pas Paris) est imprégnée de bien des lieux communs ressassés à l'époque. L'une est décrite comme un tourbillon de plaisirs (faciles, factices et superficiels), comme un gaspillage (d'argent, de sentiment, de sexualité), l'autre plutôt comme le repos, la renaissance, le confort simple et productif, le plaisir vertueux. Nombres de héros et d'héroïnes retournent à la campagne pour se guérir de leurs expériences mondaines (Nitophar [114], La Jolie femme de Nicolas Barthe [62], Olinde de Luchet [108], L'Heureuse infidélité [27], Marianne ou la Paysanne des Ardennes [35], pour ne citer que ceux-là). Dans ce dernier, nous sont racontées les péripéties d'une jeune fille emmenée à la ville. Elle a quelques succès auprès des cercles à la mode. Mais elle découvre les artifices de la ville et ce qui la passionnait au début ne la laisse plus qu'indifférente. Elle se retire dans sa campagne natale pour mener une vie rustique. Dans le roman galant pastoral, le mot volupté change de registre puisqu'il représente le plaisir sans les excès ni la débauche qui stimulent les romans sexuels de la ville. La nature, toujours complice, souffle à présent aux amants un air différent dont le refrain reste la liberté, mais dont les paroles sentent la vertu et la modération. A la campagne, les amants font l'expérience d'un autre type de liberté: ils se trouvent affranchis des contraintes sociales (l'étiquette, les

masques) et leur déclaration est moins artificielle. Telle est la situation dans laquelle se trouvent les amants de L'Heureuse infidélité [27] qui se confient enfin sincèrement au moment où ils sont à l'abri des conventions mondaines:

Le soleil, adouci par la différente nuance des feuilles qu'il pénétrait, n'y rendait qu'un demi-jour qui frappe autant le sentiment que les yeux: une odeur agréable y flattait le goût et l'odorat. [...] Un feu pur coulait dans mes veines, sans répandre de désordre dans mes sens. (p. 70)

Bien sûr, le héros respectera la jeune femme endormie, mais sera comblé par les sentiments qui le traversent. La description de la nature ici reflète la conduite de l'amant: loin de pousser à l'agressivité sexuelle comme dans d'autres romans³², elle suggère l'innocence, le repos et le respect de la beauté³³. Nous trouvons peu d'exemples d'ouvrages qui jouent avec la complexité du concept de nature (ici la nature comme la réalisation de tous les désirs, et la nature comme elle a été conçue dans les pastorales) peut-être par peur de la contradiction. C'est toutefois sur le conflit entre ces deux conceptions que se bâtit le récit de La Jolie femme de Nicolas Barthe [62]. D'un côté il est clairement

32. Voir chapitres I et II où sont présentés des exemples de l'influence du cadre naturel sur le comportement sexuel des personnages.

33. Dans la Suite du comte de Saint Méran de Maimieux [111], la scène de l'aveu se déroule dans une grotte qui représente le lieu privilégié pour un amour sincère (mousse, verdure, calme, solitude) (2e partie, p. 10).

énoncé que la nature nous porte vers les vices dès l'instant où nous pouvons faire ce que nous voulons et que ni la vertu, ni la raison ne constituent des freins assez puissants pour nous contrôler. De l'autre il est important de retourner à la nature pour échapper aux influences néfastes et futiles de la ville et retrouver de la sorte ses racines, une vie dirigée par des besoins simples et nécessaires.

Selon de nombreux écrits galants l'idéal serait de créer une morale positive, basée sur des comportements non pas prohibés mais permis. Cette morale se définirait en quelque sorte comme une morale moins castratrice des désirs primordiaux -- sexuels ou autres -- de l'homme. Pour beaucoup, une telle morale est réalisable, du moins en théorie. Mais pour d'autres, très conscients de tous les obstacles mis en place par la société, il est plus facile de conseiller de faire semblant d'accepter les coutumes en vigueur et de jouir de sa liberté d'une façon plus égoïste. Le philosophe du Vicomte de Barjac (Luchet [109]) adopte cette attitude tout en condamnant l'injustice régnant dans la société:

Les législateurs ont revêtu de l'apparence du crime l'acte le plus saint aux yeux de la nature, le plus innocent à ceux de la loi, le plus utile à la société. Il ne m'a jamais offert qu'un bienfait de la Providence, qui avait manifesté ses vues conservatrices dans notre riche organisation. Au reste, je n'aspire pas à changer les idées générales; je me contente de me soustraire à la

tyrannie des préjugés. (p. 126, je souligne)

L'homme a tous les droits d'obéir aux penchants qui le poussent au plaisir si, de plus, il agit sans gêner les autres, si "ces actions humaines ne sont que domestiques et particulières et qu'elles ne troublent nullement l'ordre public" dit la narratrice de La Rhétorique des putains (p. 48) [53].

La position opposée, exprimant une réaction assez extrême dans le corpus galant, est que le bonheur n'est possible qu'en dehors des lois et de la société, comme le proclame Suzon:

A présent que j'y réfléchis encore, il me semble que nous devons nous en prendre à nous-mêmes si nous ne sommes pas heureux sur terre. Oui, l'homme même a forgé de ses propres mains son malheur, et aiguisé les traits qui doivent lui percer le coeur. Ne serait-il pas à désirer qu'il n'eût jamais suivi que l'instinct de la nature plutôt que de s'être soumis à des lois et à des coutumes qui n'ont été inventées que pour le malheur de l'humanité?

Mais, me dira quelque jurisconsulte entiché de son art, ces mêmes lois et ces mêmes coutumes que vous condamnez sont le lien de la société. Eh! que m'importe la dissolution d'une société dont tous les membres sont malheureux, où chaque individu, presque en naissant, est obligé de faire le sacrifice de ses goûts, de ses désirs et de ses passions pour ne point détruire un préjugé plus cruel et plus barbare que les hommes auxquels il doit sa naissance? (Mémoires de Suzon, p. 272 [43])

Cette réponse, si rare soit-elle, dépeint l'exaspération à laquelle peut amener logiquement les réflexions sur la frustration de l'homme en société.

Les personnages retournent-ils pour autant complètement à la nature? Ils en acceptent les principes, y jouissent

d'expériences limitées, mais restent fidèles au monde qui les entoure³⁴. La civilisation manque à Eugène pendant son séjour au milieu d'une nature sauvage, mais néanmoins hospitalière (Le Philosophe parvenu, t. 5, pp. 55 et suivantes [103]). Soutenir que "rien n'est plus naturel que l'amour" (Dantu, Mémoires historiques et galans de l'Académie de ces dames, p. 25 [78]) n'empêche pas ensuite le narrateur d'affirmer que cette loi de la nature ramène à la société, sans que l'on ait le moyen de se soustraire à cette force. Selon lui, l'amour est "composé de ce besoin physique et sensible" (idem, p. 32), le premier étant la propagation de l'espèce, le second, le lien universel qui nous pousse vers l'autre (la société). Même ceux qui s'acharnent le plus contre les contraintes sociales avouent qu'il est préférable de rejoindre la société que de vivre seul (Le Compère Mathieu [85]). De plus, les sociétés primitives sont loin de proposer une solution idéale au problème en ce qu'elles sont limitées par l'ignorance et sont rongées par leurs propres fléaux nés de l'hypocrisie. Même si l'effort de liberté se déploie principalement dans le domaine sexuel, les structures fondamentales de la société demeurent inchangées.

34. Les entraves qui accompagnent l'amour nuisent aussi bien à la société qu'à la nature. Quand un personnage des Faiblesses d'une jolie femme de Nougaret [125] annonce que ces contraintes "troublent l'ordre de la société, en troublant celui de la nature" (p. 31), il prend en considération les deux états, sans favoriser l'un ou l'autre.

Théorie et pratique

De nombreux romans réduisent l'apport théorique au minimum, ou ne s'encombrent pas du tout de ces éléments qui leur paraissent redondants, surtout du fait que par philosophie de la nature, on n'entend parfois que comportement sexuel³⁵. La philosophie des Lumières, plutôt empirique, porte énormément d'importance sur l'application, méthode qui se traduit dans le roman galant par le passage à l'acte. Une fois que la philosophie a fourni ses armes, a convaincu ou a divertì, on ne manque pas de la mettre en pratique. Félicia montre qu'il y a temps pour tout: "la philosophie contente de s'être mêlée avec tant de succès à une affaire de plaisir, tira les rideaux et nous laissa"³⁶. Le héros du Petit-fils d'Hercule [48], quoiqu'intéressé par le côté théorique de l'amour, ne s'embarrasse pas de paroles quand il faut passer à l'action:

Le sentiment allait se mêler de tout cela, si la comtesse n'avait changé ses réflexions morales en caresses, beaucoup mieux assorties aux circonstances. (p. 15)

La comtesse de la Matinée libertine [121] refuse de se laisser

35. Il est intéressant de voir que par glissement métonymique, le mot "nature" devient tout ce qui a trait au comportement sexuel (désir, caresses, réaction). Il sert à masquer les expressions trop crues que certains récits, qui s'enveloppent de voiles, ne pourraient souffrir.

36. Félicia, p. 195 [120].

distraire par des considérations jugées hors de propos; elle le dit catégoriquement à sa dame de compagnie:

Oh! ma petite, en fait de plaisirs, la pratique suffit, et la théorie est absolument inutile. (op. cit. p. 21)

De même dans Honny soit ... (Jullien [98]), l'occasion et le désir servent d'excuse aux personnages sans qu'ils aient recours à des doctrines d'aucune sorte.

L'attrait des raisonnements théoriques a ses limites et dès lors que les principes naturels sont présentés comme universels, il n'y a plus lieu de les défendre ni de dissenter sur leurs vertus. La Cauchoise fait connaître son point de vue en quelques phrases et met volontairement fin à la discussion:

[La prostituée] connaît à fond la nature, elle en suit les impressions. Quoi de plus raisonnable? En voilà assez, je crois, pour prouver l'excellence de mon état. Au reste, qu'on ne m'en demande pas davantage: je suis incapable d'appuyer ce que je dis par de grands et de solides raisonnements. J'ai toujours détesté les longues phrases. Pourvu que je me fasse entendre, cela me suffit. Ainsi donc, je le répète, j'entre en matière sans autre préambule. (La Cauchoise, p. 389 [43])

Le facteur vraisemblance n'est pas à écarter dans la dérobade du personnage et dans son incapacité à développer sa pensée, vu ses origines populaires et son manque d'éducation. Souvent le geste remplace la philosophie. Au coeur de cette morale sexuelle du vécu, les leçons se font par imitation des gestes, et non pas par un renforcement discursif abstrait. En bref,

dans ces cas-là, le discours sexuel est tout action, offert comme un assemblage de scènes et ressemble à une galerie de tableaux ou à une série d'estampes.

Dans les romans galants, l'ouverture au monde et à la connaissance doit passer par la sexualité; les leçons touchent à la fois la théorie et l'expérience pratique. Elles commencent par la connaissance de soi, de sa sexualité (par la masturbation ou la découverte de son corps et de son plaisir) et abouti à l'acceptation de ses désirs et des impulsions de la nature. L'ultime leçon que les personnages pourront tirer de leurs expériences est le respect de soi, de leurs désirs. Le bonheur dépend de l'harmonie qui a pu s'instaurer entre la société, la nature et l'individu. L'apport de la philosophie dans le récit galant aide à atteindre ce bonheur: prouver que l'on n'a pas de reproches à se faire si l'on suit la voie tracée par la nature, supérieure à toute volonté. La conscience tranquille, le libertin et la libertine peuvent courir à de nouvelles aventures.

La conséquence est l'abus dans l'usage de l'étiquette "nature", un abus qui fait douter de la sincérité de l'ensemble du mouvement naturaliste galant. Il est vrai que dans quelques cas, celui-ci se trouve réduit à défendre la philosophie de la nature par principe plus que par conviction profonde. Colette Cazenobe tire comme conclusion que le libertin est éloigné de la nature puisqu'il crée de nouvelles

règles qui ne sont plus naturelles, qu'il évolue dans un milieu social bien marqué et que ses conceptions de la nature sont simplistes, voire paradoxales³⁷. Mais le libertin dont elle dresse le portrait, est-ce le libertin philosophique, centré principalement sur le plaisir libéré de certaines contraintes sociales et morales, ou est-ce celui des salons, centré sur l'affirmation de son pouvoir? Il semble évident que les libertins des salons défendent une autre nature, dessinée par la mode et les goûts.

Une autre nature, une autre société?

Le libertinage mondain est un jeu aristocratique, pratiquée par des "libertins achevés"³⁸ qui ne prônent nullement un retour à la nature. Ils énoncent rarement des théories du plaisir basées sur les seuls instincts de la sexualité naturelle, bien qu'ils se servent de ces principes en dernier recours, comme moyen de persuasion. Nous décelons dans leurs tactiques plutôt le code de la cour. Le mot "société" a un sens différent ici, plus restreint que précédemment: dans ce contexte, il signifie la cour, le monde

37. In "Le Libertin et la femme naturelle", Revue d'Histoire littéraire de la France 87 (1) (1987): 31-45 [198] et dans "Le Naturel et de dénaturé dans le libertinage romanesque du XVIIIe siècle", Etudes et recherches sur le XVIIIe siècle (1980), pp. 87-106 [199].

38. Colette Cazenobe, in "Le Libertin et la femme naturelle" (Revue d'Histoire Littéraire de la France 87 (1) (1987), p. 31 [198]).

aristocrate et ses usages. Andréa de Nericiat se distingue particulièrement dans cette veine d'inspiration car il ne s'encombre pas beaucoup de théorie, comme nous l'avons vu dans La Matinée libertine [121]³⁹. Les allusions à la nature sont furtives et sont amenées dans le récit surtout pour renforcer les arguments de base qui, eux, sont tirés des conventions mondaines. L'intrigue prend place au milieu de ces conventions⁴⁰; ce sont elles dorénavant qui tiennent lieu de "philosophie" -- remplaçant les préceptes de la nature -- puisqu'elles servent à justifier les actions des personnages. Les deux conduites, naturelle (instinct des plaisirs) et mondaine, mènent pourtant à un dénouement semblable, comme le note judicieusement Pierre Nougaret:

Vaut-il mieux, beaucoup mieux en effet, céder peu à peu, que de se rendre sur le champ? Dans le premier cas, on suit l'étiquette de la galanterie, et de l'autre on se livre aux conseils de la Nature, de l'Amour et du désir. (Les Faiblesses d'une jolie femme, 1ère partie, p. 28 [125])

Les romans de moeurs font étalage des codes en vigueur dans la société. Les mots clés du libertin mondain sont inconstance, masque, caprice et jeux de séduction. Vivant Denon réduit ces conventions à quelques phrases dont la

39. Voir sa citation ci-dessus p. 374, tirée de La Matinée libertine [121].

40. Le cadre où se déroulent ces épisodes galants est socialement marqué et très conventionnel: boudoir, salon, promenade, dîner et bosquet sont les lieux de prédilection des petits-maîtres et des petites-maîtresses.

concision est elle-même significative: elle explique le rôle de chacun dans le mécanisme de séduction. L'action, rapide et irrémédiable, est soumise à des règles pré-établies:

Le refus est timide, et n'est qu'un tendre soin.
On désire, on ne voudrait pas: c'est l'hommage qui plaît... Le désir flatte... L'âme en est exaltée... On adore... On ne cédera point... On a cédé. (Point de lendemain, p. 393 [151])

Dans ce processus, le temps devient le seul facteur laissé au hasard, le reste étant acquis d'avance. Les règles sont contenues dans les trois mots suivant "Désirer, jouir, changer", affirme Andréa de Nerciat (La Matinée libertine [121], p. 13, il souligne). Du moment que ces règles sont connues et acceptées, l'intrigue du roman galant mondain se transforme en un échange verbal où chaque phrase marque la progression des protagonistes. Quand les mots ne suffisent plus, le roué use de la force.

La raison n'est pas le seul frein que l'on doive appliquer aux désordres des passions; le respect des usages agit avec autant de force. Dans la scène suivante, Mme de P... ajoute la dernière touche à l'éducation de son jeune protégé, le chevalier de Raucourt:

Vous voilà arrivé à l'âge des passions; vous touchez au moment qu'elles vont régner sur vous avec plus d'empire; je ne vous dirai point de les combattre, ce serait vous mettre en guerre contre vous-même, ce serait vous rendre malheureux; mais qu'elles ne vous engagent jamais, ces passions, à rien faire contre la décence, ni manquer à l'honnête homme, c'est le terme que vous devez leur prescrire; vous le devez à vous-même, à vos amis,

au public. Ajoutez [...] à cet empire sur vous-même, les avantages de la politesse; c'est par elle que les sociétés se forment et se soutiennent, elle est l'âme de la bonne compagnie. (L'Heureuse infidélité ou Mémoires du chevalier de Raucourt, pp. 14-15, je souligne [27])

Le libertin appartient à un milieu et ne veut pas le quitter, même s'il se présente comme un révolté⁴¹. Il ne veut surtout pas, contrairement au philosophe de la nature (ou "naturaliste"), que sa révolte se propage et que ses principes deviennent des lois ou une morale populaire. Le libertin mondain est loin d'être un révolutionnaire. Sa "quête", ou plutôt ses motifs sont centrés sur lui, et nul autre, sauf quand il choisit de former un élève pour continuer la tradition. Le libertinage des salons n'est pas un mouvement collectif. Il est le fait de cas isolés, d'imitateurs, qui se raccrochent, encore plus difficilement que les libertins naturalistes, à quelques principes qu'ils présentent comme une règle de conduite.

Le mot "plaisir", "notre guide et notre excuse"⁴², revient plus que jamais dans les romans mondains, mais il se

41. Colette Cazenobe conclut son article en soulignant ce paradoxe et les limites de la révolte du libertin mondain. Elle écrit: "Ce monde qu'il [le libertin] condamne doit demeurer inchangé pour que son rôle se pérennise et que puisse toujours recommencer son jeu destructeur. Dans une société dont les structures demeurent, heureusement pour le libertin, immuables, il superpose ses conventions à celles qu'il combat" ("Le Libertin et la femme naturelle", Revue d'Histoire Littéraire de la France 87 (1) (1987), p. 45) [198].

42. Vivant Denon, Point de lendemain, p. 394 [151].

débarrasse du carcan philosophique: les références et les appels à la nature ne sont pas nécessaires. Les personnages obéissent à leurs désirs sans se poser de questions sur l'origine de ces désirs. L'adjectif "léger" ne pouvait être appliqué avec plus de justesse qu'aux romans galants mondains où tout est tourné en dérision, pas obligatoirement par conviction idéologique, mais plus par amusement ou indifférence. C'est à ce jeu que se livrent les deux personnages de Point de lendemain [151]:

On osa même plaisanter sur les plaisirs de l'amour, l'analyser, en séparer le moral, le réduire au simple, et prouver que les faveurs n'étaient que du plaisir, qu'il n'y avait d'engagement (philosophiquement parlant) que ceux que l'on contractait avec le public [...]. (p. 394)⁴³

Que devient alors le message philosophique? La réponse est de nouveau donnée par Vivant Denon qui termine son petit ouvrage par cette constatation: "Je montai dans la voiture qui m'attendait. Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point" (idem, p. 402). Le mot "nature" n'est plus utilisé de la même façon: on glisse de "nature" à "naturel" et à "naturellement", deux occurrences qui ne sont pas aussi chargées philosophiquement que leur racine. C'est la société qui est rendue responsable de la libération des plaisirs, à la place de la nature.

43. Voir également les remarques ironiques dans Félicia [120] et dans La Morale des sens [116] citées plus haut p. 367.

Paris, en particulier, est représentée comme le théâtre de toutes les passions (voir plus haut). Le désir, qui "papillonne", plus léger que jamais, est l'expression de la liberté dans les cercles mondains. Le processus est aussi simple et logique que dans la nature, mais il s'opère sans elle, sans ses théories. Andréa de Nerciat montre comment fonctionne le désir:

[...] un désir violent agit vite et profite de tout; une occasion s'est offerte; je l'ai saisie: l'instinct du plaisir suffisait pour cela. Notre sympathie a fait le reste. (Le Doctorat impromptu, p. 66 [118])

Nous voyons que cette scène garde toute la spontanéité, et même la naïveté, des aventures naturelles⁴⁴. Pourtant la définition du plaisir est modifiée dans le milieu mondain: car à la satisfaction sexuelle s'ajoute le tableau de chasse et des conquêtes, ainsi que le jeu de puissance entre les hommes et les femmes, une espèce de bras de fer qui n'est pas toujours amical. Les deux citations qui suivent donnent un avant goût des motifs qui poussent les petites-maîtresses sur la route de la galanterie. La première est tirée de La Matinée libertine [121]; la comtesse donne son emploi du temps à sa dame de compagnie:

J'ai pour aujourd'hui deux grands projets, l'un de

44. Voir plus haut, p. 366.

tempérament, l'autre de coquetterie. (p. 33, je souligne)⁴⁵

La deuxième montre à quel point la mode à une emprise sur les individus: le comportement de la marquise, héroïne des Erreurs d'une jolie femme (Françoise Benoist [65]) en est la preuve:

Elle aimait le plaisir par système quoiqu'elle en fut peu susceptible. (p. 3, je souligne)

Il est clair que les règles mondaines modifient de nombreux concepts et ajoutent aux impulsions appelées auparavant naturelles (désir, besoin, plaisir) des connotations qui leur sont propres. Le libertinage suit deux directions, pas forcément antinomiques: celle de la nature (ou un état appelé comme tel) et celle de la société policée. Les libertins, mondains ou naturalistes, cherchent à s'affranchir, à travers leur libération sexuelle, d'une autorité qu'ils jugent étouffante. Chez les uns, l'importance est mise sur l'aspect ludique de la séduction sexuelle (dont les éléments essentiels sont le langage voilé, l'artifice, l'attente, le "déshabillage"); chez les autres, plus directs, l'acte compte plus que tout (les moments principaux en sont la réalisation, le tableau, la nudité).

Jean Starobinski a raison de souligner la complexité du

45. Le roué rappelle Robert Mauzi dans L'Idée de Bonheur au XVIIIe siècle [264] refuse l'obsession sexuelle car il doit pouvoir choisir ses victimes.

concept "nature" au XVIIIe siècle (voir citation p. 339) et de son usage parfois désordonné et plein de contradictions. Au demeurant, chacun manipule les définitions et les fonctions au gré de ses fantaisies. Nous avons vu comment les auteurs galants utilisent les arguments à leur guise. Quelques-uns, par exemple, semblent accepter les lois naturelles du désir libéré de la contrainte morale pour donner plus de poids à leurs principes misogynes. La narratrice des Confessions d'une courtisane devenue philosophe [17] insiste sur la force de l'appel des sens et de la nature, souligne que la raison ne peut rien, et conclut que les femmes sont trop faibles pour résister à l'amour. Plus loin, elle appelle "penchants naturels" l'infidélité, la légèreté et la coquetterie des femmes. Des arguments semblables -- tous tirés de la nature -- sont avancés pour légitimer tous les plaisirs ou au contraire critiquer les vices et le désordre des sens.

Quant à Sade, il a compilé l'héritage des Lumières et des ouvrages galants afin d'établir son propre plan d'attaque et de défense. Lui aussi a utilisé comme bien lui semblait le concept de nature, d'une manière qui diffère peu en fin de compte de ses prédécesseurs. Dans Sade. L'invention du corps libertin [233], Marcel Hénaff écrit que

[le concept de nature] a toujours chez Sade une fonction stratégique/polémique et non métaphysique: il constitue l'argument d'évidence qui laisse l'adversaire sans réplique, sans recours; c'est donc avant tout dans les limites conceptuelles de

l'époque le meilleur outil de dissection des préjugés. (p. 58)

En dépit de tous les discours, de toutes les aspirations, aussi sincères soient-ils, il n'existe pas de système solide sur lequel s'érigerait une morale naturelle cohérente, seulement une myriade de cris en faveur d'une liberté plus étendue, une compréhension des vrais désirs de l'homme.

Plusieurs raisons expliqueraient l'échec auquel étaient voués les systèmes de pensée naturalistes. Les "philosophes" galants ont eux-mêmes semé dans leurs textes -- inconsciemment ou non -- les graines de cet échec. La nature n'a pas toujours toutes les réponses et ceci peut briser l'élan du héros. Henri Coulet attribue les insuccès de Faublas au caractère inconsistant de la nature. Pour lui, "[le] malheur de Faublas est celui d'un homme qui a suivi toutes les impulsions de la nature et dont la nature, libérant complètement des besoins incompatibles, s'est désintégrée. S'il y a une leçon à en tirer, c'est que la nature en elle-même n'est pas un principe dynamique de conduite et d'unité de l'individu"⁴⁶. L'homme du XVIIIe siècle a besoin d'un système ordonné (une structure) que la nature ne peut pas toujours lui fournir: la peur de l'anarchie et de l'inconnu le fait souvent reculer.

Herbert Marcuse déclare qu'une société menée uniquement

46. In Le Roman jusqu'à la Révolution, p. 452 [201].

par Eros est en danger de se désintégrer (Eros et civilisation, pp. 186 et suivantes [262]), constatation qui avait déjà été faite au XVIIIe siècle. On se méfie de l'individu a-social au point que des gardes-fous empêchent les personnages d'aller trop loin dans leur quêtes de la nature. Ceux qui refusent la réinsertion sociale mènent un combat solitaire (égoïste) ou se soucient peu d'arborer une quelconque idéologie. Le galant ne croit pas vraiment à l'image de l'homme-animal, il sait que sa sexualité l'a éloigné de la nature et que son désir doit passer par la société: les besoins de reproduction ne sont plus les seuls moteurs de sa sexualité. Le libertin voudrait s'intégrer à une société libérale bien plus qu'il ne s'apprête à vivre seul.

Les libertins, comme les philosophes, se laissant guider par leur optimisme, veulent croire à une réconciliation entre la nature et la raison⁴⁷. La raison, qui symbolisait toutes les forces contraires aux plaisirs (une contrainte), s'impose à présent sous forme d'un équilibre et d'un contrôle -- volontaire -- de soi, un frein que l'individu est prêt à accepter. L'optimisme de la morale des romans galants est né d'une conception positive de l'érotisme, enfin débarrassé de

47. "La raison n'est pas toujours aussi contraire qu'on le pense au plaisir." (Jonval, Les Erreurs instructives, première partie, p. 172 [97])

la faute; la dernière étape sera d'essayer de transposer dans la réalité un message et une expérience qui inondaient les discours écrits.

2. L'érotisme rayonnant.

Il se dégage dans la galanterie des Lumières une conception de l'érotisme qui se distingue de la vision sadienne, plus sombre, à partir de laquelle Bataille construira son interprétation d'un érotisme lié au sacré et ne se concevant que dans ses rapports avec la mort. Cet érotisme, que l'on trouve surtout dans les romans galants d'ambiance, parfois dans les romans galants de situation et très rarement dans les pamphlets, pourrait se définir comme un érotisme rayonnant. Mirabeau aurait pu écrire un livre érotique qui aurait été une sorte d'anti-Justine. Ce livre aurait fait l'apologie d'un érotisme de la vie et non centré sur la mort et la domination comme Sade⁴⁸. Alain Clerval

48. Restif de la Bretonne a écrit cette Anti-Justine (1798), qui est en fait un ouvrage où l'érotisme est basé sur la violence, l'inceste, le crime. Sa préface promettait pourtant un développement différent: "Mon but est de faire un livre plus savoureux que les siens [les ouvrages de Sade], et que les épouses pourront faire lire à leur maris; un livre où les sens parleront au coeur; où le libertinage n'ait rien de cruel pour le sexe des grâces; où l'amour, ramené à la nature, exempt de scrupules et de préjugés, ne présente que des images riantes et voluptueuses. [...] je n'ai composé cet ouvrage que dans des vues utiles: l'inceste, par exemple, ne s'y trouve que pour équivaloir au goût corrompu des libertins" (pp. 3-4).

la faute; la dernière étape sera d'essayer de transposer dans la réalité un message et une expérience qui inondaient les discours écrits.

L'érotisme rayonnant

Il se dégage dans la galanterie des Lumières une conception de l'érotisme qui se distingue de la vision sadienne, plus sombre, à partir de laquelle Bataille construira son interprétation d'un érotisme lié au sacré et ne se concevant que dans ses rapports avec la mort. Cet érotisme, que l'on trouve surtout dans les romans galants d'ambiance, parfois dans les romans galants de situation et très rarement dans les pamphlets, pourrait se définir comme un érotisme rayonnant. Mirabeau aurait pu écrire un livre érotique qui aurait été une sorte d'anti-Justine. Ce livre aurait fait l'apologie d'un érotisme de la vie et non centré sur la mort et la domination comme Sade⁴⁸. Alain Clerval

48. Restif de la Bretonne a écrit cette Anti-Justine (1798), qui est en fait un ouvrage où l'érotisme est basé sur la violence, l'inceste, le crime. Sa préface promettait pourtant un développement différent: "Mon but est de faire un livre plus savoureux que les siens [les ouvrages de Sade], et que les épouses pourront faire lire à leur maris; un livre où les sens parleront au coeur; où le libertinage n'ait rien de cruel pour le sexe des grâces; où l'amour, ramené à la nature, exempt de scrupules et de préjugés, ne présente que des images riantes et voluptueuses. [...] je n'ai composé cet ouvrage que dans des vues utiles: l'inceste, par exemple, ne s'y trouve que pour équivaloir au goût corrompu des libertins" (pp. 3-4).

introduit Mirabeau comme "le précurseur heureux de Sade"⁴⁹ et il explique pourquoi:

[...] tant le pessimisme absolu de [Sade] s'oppose à l'idéologie euphorique de la peinture des vices selon Mirabeau, l'auteur de l'Education de Laure ne voit pas dans l'activité sexuelle une pure négativité ou la dépense maudite d'une espèce humaine voulant bafouer Dieu à travers la créature, mais effusion sensuelle et généreuse d'une nature bonne par essence. (Idem, p.305)

Le libertinage des plaisirs -- celui qui revendique le droit de chacun au plaisir, pas celui sur lequel s'établit le système des roués⁵⁰ -- est l'épanouissement du plaisir, du désir vu comme un besoin. Cet érotisme fait appel à tous les plaisirs, à ceux de la sexualité, à ceux de la table, à l'exotisme (même s'il est de convention, comme dans les contes orientaux ou mythologiques). Nous ne devons pas non plus associer cet érotisme à un système cohérent et unique, en ce qu'il est multiple et composé d'éléments disparates. L'érotisme rayonnant est centré sur les capacités humaines à jouir. Les personnages recherchent dans leurs instincts naturels cette vitalité et ils sont, du moins jusqu'à Sade, en

49. Le Rideau levé, Préface. p. 305 [117].

50. La démarcation entre les deux types d'approche du plaisir est nette: d'un côté, il y a Valmont, Mme de Merteuil, Versac et Gaudet (ce dernier, dans la manifestation plus bourgeoise du type); de l'autre, les défenseurs ou les garants de la philosophie "égalitaire" du plaisir (comme par exemple Félicia ou Laure). Les premiers exercent une violence plus morale que physique quand ils humilient, trompent et abandonnent leurs victimes à la risée des spectateurs assoiffés de scandales.

accord avec la Nature⁵¹. Ils justifient pour cette raison toutes les expressions du plaisir et n'excluent a priori aucune caresse. Cette philosophie des plaisirs qui est fondée sur la nature a donc pour dessein et combat de guider la transgression vers le domaine du possible, de la permissivité. Parallèlement, l'écriture de l'érotisme rayonnant s'impose en général comme peu agressive et d'une tonalité adoucie: une partie de la production galante s'est exprimée en allusions, en sous-entendus ou en double-ententes, comme si les auteurs avaient voulu conjurer la brutalité trop directe du geste ("trop interdite"), en le revêtant d'une gaze qui transformerait le tabou de la situation sexuelle en jeu mondain du langage.

[...] nous nous plaisons à la diversité et nous avons du penchant pour les choses défendues. (La Blondine [12])

La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute volupté. (Baudelaire)

L'érotisme de l'interdit

Il y a dans le mécanisme du désir un élément-moteur activé surtout par l'obstacle qui se définit comme le principe

51. Telle est également la conclusion d'Ann Thompson dans son article "L'Art de jouir de La Mettrie à Sade" (Aimer en France, pp. 315-322 [174]).

contraire du désir, et la plupart du temps, ce sera la société qui engendrera les obstacles. Pour Michel Foucault,

le resserrement des règles de convenance a amené vraisemblablement, comme contre-effet, une valorisation et une intensification de la parole indécente. (Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir, p. 26 [223])

C'est dans les ouvrages et réflexions de Georges Bataille qu'il faut chercher l'analyse de cette conception de l'érotisme basée sur l'obstacle, l'interdit, la censure. Bataille écrit dans Les Larmes d'Eros [192]:

Le fondement de l'érotisme est l'activité sexuelle. Or cette activité tombe sous le coup d'un interdit. Il est inconcevable! Il est interdit de faire l'amour! A moins de le faire en secret. (p. 91)

et dans L'Erotisme [191]:

Nous sommes admis à la connaissance d'un plaisir dans lequel la notion de plaisir se mêle au mystère, expressif, de l'interdit qui détermine le plaisir en même temps qu'il le condamne. [...] Si bien que l'essence de l'érotisme est donnée dans l'association inextricable du plaisir sexuel et de l'interdit. (p. 119)

En un mot, il est certain que l'envoûtement né de l'érotisme, tel que Bataille et Foucault le définissent, a ses sources dans l'acte transgressé. Bataille conçoit de même la perversion comme la recherche de l'érotisme qui se fonderait sur les seules interdictions, par excès, comme chez Sade⁵².

52. Il propose sa définition du vice, qui " [...] pourrait être donné comme l'art de se donner d'une manière plus ou moins maniaque, le sentiment de la transgression." (L'Erotisme, p. 283 [191]).

N'oublions pas que l'érotisme de l'interdit -- et l'érotisme tout court -- est également la réflexion d'une mentalité sociale⁵³. Puisque la galanterie s'éloigne à bien des égards de la conduite dictée par la morale (religieuse) au XVIIIe siècle, elle forge une attitude (sociale, humaine) contestataire, transgressive des lois civiles et religieuses. Michel Foucault reconnaît un phénomène identique dans son Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir [223], tout en abordant le problème par un autre biais: selon lui, pour mieux en parler, on a poussé le sexe dans le secret, en créant l'obstacle. Il écrit:

Mais il faudrait s'interroger justement sur ce thème si fréquent que le sexe est hors discours et que seule la levée d'un obstacle, la rupture d'un secret peut ouvrir le chemin qui mène jusqu'à lui. Ce thème ne fait-il pas partie de l'injonction par laquelle on suscite le discours? N'est-ce pas pour inciter à en parler, et à toujours recommencer à en parler, qu'on le fait miroiter, à la limite extérieure de tout discours actuel, comme le secret qu'il est indispensable de débusquer [...] ? [...] Le secret du sexe n'est sans doute pas la réalité fondamentale par rapport à laquelle se situent toutes les incitations à en parler [...]. [...] Il s'agit plutôt d'un thème qui fait partie de la mécanique même de ces incitations: une manière de donner forme à l'exigence d'en parler, une fable indispensable à l'économie indéfiniment proliférante du discours sur le sexe. Ce qui est

53. Milan Chlvmsky écrit qu'au "niveau de la production, la pornographie devient, selon certains, un indicateur de degré de répression socio-idéologique et atteste, de ce fait, l'aliénation humaine dans la société." (Dans "Esthéticité, érotisme et pornographie". Revue d'Esthétique. Erotiques 1-2, p. 208 [183]). La transgression permet d'analyser les interdits, en mesurant la liberté dont jouit l'individu.

propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret. (op. cit. p. 48-49, il souligne)

Selon la théorie de Foucault, le discours érotique a été mis en place en même temps que l'on constituait des interdits fictifs, ces derniers fonctionnant comme des leurres dont le but serait de mieux contrôler le mécanisme du désir et de la jouissance.

Toujours est-il que l'obstacle existe, simulé ou stimulé, sacré ou simplement profane -- voire même vulgaire⁵⁴. Les définitions du mot "galanterie" dans les dictionnaires de l'époque prouvent que cette conduite était basée sur de nombreuses transgressions⁵⁵. En sorte que l'érotisme devient le plaisir que l'on éprouve à réaliser un acte (sexuel) interdit: les mots sont censurés, les images jugées et recouvertes de l'étiquette "perversions". On projette ainsi l'érotisme dans un autre univers, sombre et mauvais. Mais

54. L'érotisme, pour Bataille, permet de transgresser l'interdit -- religieux -- en même temps qu'il permet de transcender l'acte sexuel purement physique, qu'il considère comme laid.

55. Jean-Pierre Seguin a recherché dans les dictionnaires les définitions du mot qui est associé avec le mot "galanterie": "libertinage -- débauche -- débordement -- égarement -- désordre. [...] La galanterie penche du côté du désordre: c'est là que, subversivement, le libertinage a partie liée avec la liberté." (in "Les Bijoux indiscrets, discours libertin et roman de la liberté?. Eros philosophe, p. 49 [176]).

dans cette logique, et parfois même malgré elle, l'oeuvre galante émancipe des frustrations quand elle transgresse les tabous sexuels.

Mais l'érotisme au XVIIIe siècle n'est-il que cela, qu'une transgression? Le rêve érotique s'affiche partout comme la transgression des règles élémentaires de la société et de la morale: rien ne se prête mieux à cette interprétation que la lecture de Sade, qui pour certains représentera seul l'érotisme. Catherine Duncan s'est donnée la tâche ardue de comprendre l'érotisme, qui ne lui avait jamais été expliqué. Sa quête l'entraîne en particulier au milieu des oeuvres de Sade. Sa conclusion est:

At the end of our journey we discover that what Sade incites in us is a Passion of revolt, a desire -- as imperative as any erotic drive -- to overthrow the tyranny of "law and order".

Eroticism is always a transgression of the "normal", an anarchist's plot to arrive at the abnormal where, if only for one brief May, the master/slave complicity is broken, splintered into the individualities of new relationships. When, in the Springs of our desire, we glimpse for a moment the strange, unlawful face of love. ("First Steps in Eroticism". Meanjin Quarterly 21 (September 1972), p. 281)

Le libertin, qui a toujours été un révolté⁵⁶ mais dont la

56. René Démoris est remonté jusqu'aux origines du mouvement et a rappelé les diverses vues que l'on avait du libertinage. Dès son origine, le libertinage a été associé à la transgression: "Lorsqu'il doit définir le mot libertin, Furetière revient avec insistance à un terme: celui de désobéissance. En effet, le phénomène libertin est transgressif: le héros est en infraction avec les principes qui sont censés assurer le bon fonctionnement de la société", in "Esthétique

révolte originelle reposait foncièrement sur les idées philosophiques, cède la place au galant débauché dont la révolte se restreint de plus en plus au contexte sexuel et à celui du plaisir⁵⁷. Le roman galant est profondément transgressif en ce qu'il bafoue les règles de la bienséance, du bon ton, du comportement sexuel "autorisé" par la religion (pour la reproduction de l'espèce). Mais les personnages ne demeurent pas indifférents devant les règles que la société et la religion voudraient les forcer à accepter. Laure commence son récit par d'apostrophe virulente (phrase qui sera répétée ou illustrée par des actions plusieurs fois par la suite):

Loin de moi, imbéciles préjugés, il n'y a que les
âmes craintives qui vous soient asservies [...] (Mirabeau, Le Rideau levé, p. 313 [117])⁵⁸

et libertinage: Amour de l'art et Art d'aimer" (Eros philosophe, p. 150 [176], il souligne).

57. François Moureau également montre que l'étiquette assignée au libertin change, "d'une dominante philosophico-religieuse à une dominante morale" (p. 120), mais qu'il s'affirme aussi comme celui qui refuse certaines lois et règles (in "Le Petit-maître intrigué: espace du libertinage au théâtre jusqu'à la Régence". Eros Philosophe, pp. 121-122 [176]); il montre que quelques ouvrages n'auront pas d'autres prétentions que d'étaler la révolte du débauché.

58. Op. cit. p. 303-304; Alain Clerval écrit dans la préface du roman de Mirabeau: "Mais que la démarche de Mirabeau emprunte la forme du traité philosophique et politique, et c'est la plus violente dénonciation de l'arbitraire et de la tyrannie qu'on eût jusqu'alors produite (Des Lettres de cachet et des prisons d'Etat) ou qu'elle emprunte la forme du libertinage, de l'intrigue romanesque, du roman par lettres, voilà qui lui permet de stigmatiser l'hypocrisie et les tabous archaïques d'une société corrompue. Au fond, il s'agit toujours des aspects complémentaires d'un même combat

Les nouveaux libertins dénigrent le bien-fondé de la morale sociale et religieuse en attaquant la langue et le comportement qu'on leur impose: ils veulent leur substituer les leurs, que les bien-pensant rejettent sous l'étiquette de "perversions"⁵⁹.

A son tour le geste sexuel "normal" se transforme en perversion au sein d'une situation qui, elle, sera jugée "anormale". Une de ces situations prend place dans le couvent, lieu où l'amour charnel est tabou, rejeté de l'autre côté de ses murs. Les romans galants ont relaté les amours complexes qui se déroulaient dans ces cloîtres: amours saphiques, ou hétérosexuels avec les confesseurs, et même jeux solitaires (le substitut de l'homme y prend des formes diverses). Ailleurs, l'amant force toutes les barrières pour jouir de sa dulcinée. Dans La Capucinade [124], deux moines sont condamnés à finir leurs jours dans un cachot pour avoir tenté d'introduire secrètement une jeune fille dans leur monastère (alors qu'ils pouvaient goûter à tous les plaisirs

en faveur de l'émancipation des hommes par rapport au pouvoir et surtout, à l'ordre moral, vertueux et répressif qui embastille les esprits avant d'incarcérer les corps." (p. 304).

59. Ce mot a toutes sortes d'attributs, de définitions, comme le mot "pornographie". L'acte et le mot pervers varient, change de visages et de masques. La conception de la perversité est liée à l'évolution de la censure, des mœurs et sera contingente aux cultures, aux sociétés, comme aux époques.

à l'extérieur, sans subir aucune contrainte). Dans Le Rideau levé [117], la scène est plus pittoresque: les obstacles sont levés, mais la grille symbolise toujours la séparation des mondes:

Tu te rendis enfin [Eugénie accepte de céder à Valfray]. Je te fis monter sur l'appui de la grille, tes mains posées sur mes épaules; je te soutenais. Valfray releva ces habits noirs qui faisaient briller l'éclat et la blancheur de tes fesses charmantes; il les maniait, les baisait, leur rendait l'hommage qui leur était dû. Ton petit conin, encadré dans un des barreaux de la grille, était un tableau vivant qui l'enchantait. Mais pressé de couronner son bonheur, il te le mit [...]. (p. 444)

Les acrobaties et l'obstacle sont le piment de la scène: les habits noirs -- symboles de l'assujettissement de la jeune fille à son ordre -- excitent l'amant, comme la grille relève la beauté de ses parties sexuelles. Une note dans les Lettres galantes et philosophiques de deux nones [31] commente cette position et la façon dont les amants contournent cet "obstacle insurmontable":

Rebattez, ma Soeur Marianne, rebattez de votre dire; et calculez mieux avec la grille. Au lieu d'être un obstacle aux plaisirs, elle en est au contraire, un accessoire. Ignorez-vous que la contrainte irrite les désirs, et que l'amour est un enfant très ingénieux, pour ne pas lever toute difficulté, et se fier à toutes les manières. Madame l'Abbesse du couvent de R... [...] répétait souvent à Monsieur l'Archevêque que la grille avait la vertu d'aiguillonner la chair [et elle explique comment]. (op. cit. pp. 142-43)

Le héros de Ma Vie de garçon [33] entre franchement dans un couvent déguisé en femme et professe "son art" avec succès

auprès des religieuses et novices. Ces transgressions sont vues plus comme un jeu et un phantasme (c'est le sanctuaire de vierges passionnées, le harem qui se mettra au service de l'étalon généreux) que comme un tabou d'une ampleur extraordinaire, impardonnable pour les acteurs. Les couples se rencontrent, et défont les barrières auxquelles on les a obligés à se conformer, mais les refusent presque unanimement⁶⁰.

Ces couples multiplient les caresses, et quand ils en sont rassasiés ou blasés, multiplient les partenaires, pour accroître les variations à l'infini. Bataille pense que "l'orgie est [...] une transgression généralisée et comme un état exaspéré de transgression"⁶¹. Au XVIIIe siècle, l'orgie est une transgression parce que l'Eglise et la société lient le couple par des chaînes indissolubles. Par réaction, le roman galant fait éclater le couple de deux façons: par l'infidélité et par l'expansion de sa cellule, grâce à la recherche d'autres partenaires. Ces compositions varient en taille mais elles aspirent toutes au plaisir mutuel des

60. Dans le roman galant, celles qui choisissent d'entrer volontairement au couvent le considèrent comme une sorte de retraite qui ne pourra empêcher leurs agissements amoureux. Laure qui est fatiguée du monde voudrait s'enfermer pour se consacrer uniquement à son amie. Elle accepte les liens qui la rapprochent d'Eugénie.

61. Cité par Edouard Morot-Sir, "Erotisme et poésie dans l'oeuvre de Georges Bataille". French Literature Series X (1983), p. 133 [179].

individus qui y participent, aspect que Sade fera disparaître de ses orgies. Les combinaisons de Sade, formées par la masse des victimes, montrent des enchevêtrements de corps dénués de désirs, des machines à plaisir (mais leur satisfaction importe peu) à la merci du libertin-dictateur.

Toutes les démarches du roman galant se heurtent à l'opposition que lui présente la censure, dont les armes sont plus ou moins convaincantes (destruction des manuscrits, peines d'emprisonnement pour les auteurs et éditeurs⁶²), sinon dans la réalité, du moins sur le papier. Les textes licencieux, à cause des séquences libres et du corpus stylistique, devaient être radiés de la production littéraire. Ces textes interdits, ces textes dangereux, dont on disait qu'ils menaçaient les fondements de la société (en sapant l'éthique, en donnant de mauvais exemples) sont-ils vraiment révoltants et répugnants à cause des scènes qu'ils peignent? L'érotisme des Lumières est rarement destructif, au contraire il s'impose par son optimisme et son énergie positive.

Un érotisme sans violence

Même si les propos des libertins sont remplis d'une verve quelquefois brutale et que leurs actions choquent, la violence n'est pas le centre d'attention de l'érotisme galant à cette

62. J.P. Belin en parle dans Le Mouvement philosophique de 1748 à 1789, New York, Burt Franklin, s.d. [194].

époque en France. Les scènes détaillées de sadisme sont plutôt exceptionnelles avant Sade et Restif de la Bretonne⁶³ tout comme le viol qui n'apparaît pas dans les scènes de plaisir pour stimuler le désir. Les punitions corporelles, surtout représentées par la flagellation (la torture étant absente de ces oeuvres), sont réservées à une catégorie de personnages: nous y retrouvons les vieillards, les financiers; cette pratique est administrée seulement par des prostituées et semble être plus matière à dérision qu'à plaisir⁶⁴.

Les tabous et les perversions sont atténués, adoucis, rendus inoffensifs: le viol devient consentement au nom du plaisir, l'inceste -- le tabou le plus répandu dans toutes les sociétés humaines -- perd son caractère impur et absolu. L'inceste évoqué dans Le Rideau levé [117] n'en sera finalement pas un⁶⁵. Le lecteur sera rassuré sur les rapports qui lient les personnages, même si la tentation persiste à fleur du récit (Laure continue à l'appeler "mon père"). Le phénomène érotique demeure équivoque du fait qu'il oscille

63. Dans sa célèbre Anti-Justine, et dans Ingénue Saxancourt [135] par exemple.

64. Dans la Correspondance d'Eulalie, il y a trois scènes de ce genre: pp. 100-101, p. 106 et pp. 155-56) [44].

65. L'ambiguïté règne au début, jusqu'aux explications du "père", qui, en fait, n'est que le parâtre de Laure, car il avait accepté l'enfant que sa femme portait avant son mariage.

entre l'acceptable et l'interdit.

Andréa de Nerciat utilise à des fins totalement différentes un procédé très commun dans les drames et dans les romans sentimentaux: la scène de reconnaissance finale révèle à Félicia qui est son vrai père (milord Sydney) et son frère (le jeune Montrose), mais également qu'ils ont été ses amants. Elle ne se laisse pas abattre par une telle nouvelle:

Qui pourra me prouver que nos liaisons [entre elle et son père], effet naturels des circonstances, de la sympathie, du tempérament, fussent des crimes atroces, en accordant même que les êtres formés d'un même sang ne doivent point serrer entre eux les nouveaux noeuds qui me liaient à mon père, à mon frère. Mais laissons cette thèse délicate; je ne prétends pas prouver que tout était bien; tout était du moins réparable. Il était donc inutile de me désoler, de se juger avec rigueur, de se rendre malheureuse à jamais. Quel bien en eût-il résulté? (Félicia ou Mes Fredaines, p. 303 [120], je souligne)

La légèreté avec laquelle elle juge cette situation laisse transparaître le peu d'importance que l'on pourrait accorder à de telles actions. Elle refuse adroitement de développer le sujet, mais son comportement et sa conclusion valent autant que plusieurs pages de théorie abstraite.

En rendant la sexualité plus accessible paradoxalement les romans galants la font rentrer dans la norme et tomber dans le commun du vécu. Dans la mesure où les interdits sont acceptés, il n'y a plus d'infraction. La liberté, qui retourne dans le domaine du connu, devient synonyme de banalité. D'un côté, l'interdit crée un besoin, celui de

s'émanciper à tout prix (ici en décrivant l'acte sexuel afin de se délier de l'emprise de la censure, des mœurs), et de l'autre, puisqu'il est reconnu que le piquant de l'érotisme provient de l'imagination, il faut l'empêcher ou le retarder pour qu'il survive⁶⁶. Il n'empêche que tout en voulant normaliser certains comportements sexuels, l'auteur galant joue sur son statut présent (prohibé) pour titiller les sens de son lecteur. Cet érotisme prend soin de se nourrir de contraintes, de limites et de ne pas se détruire tout à fait puisqu'il ne veut pas -- et ne peut pas -- jouir d'une totale liberté. L'on pourrait tenter de justifier par là le revirement final de certains romans, ceux qui tracent un trait sur les "folies" et "excès" passés. Ces récits ont longuement étalé les débauches et les libertés prises (sur le langage et les mœurs). Je suis tenté de dire que l'érotisme n'est pas né d'une révolte sincère, qui voulait aboutir. Il tient en quelque sorte aux tabous sur lesquels il s'appuie, en même temps qu'il prétend s'acharner à les faire disparaître. Dans le cas de l'inceste, le thème est présent et on refuse de

66. Par exemple, la nudité ne serait pas érotique si nous nous promenions nus. L'étincelle érotique procède en partie de l'incongru, du "pittoresque". Pierre Fauchery le souligne aussi: "Il semble donc que l'expression du sexe, au XVIIIe siècle, soit condamnée à osciller entre une absence pleine de suggestion, et une présence si appuyée qu'elle finit par manquer son objet: car le sexuel est, par essence, ce qui meurt de sa propre saturation." (La Destinée féminine, p. 441 [221]).

l'interpréter comme anormal ou comme un crime, tout en exploitant toutes les connotations liées à la transgression du geste.

Les scènes de viol sont utilisées à outrance dans les romans, comme le montre Pierre Fauchery, mais elles sont conçues comme des effets romanesques, pour grossir les malheurs dans lesquels l'héroïne est tombée, et peindre les obstacles qu'elle devra surmonter. En revanche, "l'agression brutale n'est pas la démarche habituelle de l'amour galant" remarque le critique (La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807, p. 455 [221]); c'est néanmoins un des "arguments" dont usera le libertin qui voudra arriver à ses fins, quand tous les autres lui feront défaut. Le héros dans le roman galant force bien quelquefois la jeune fille qu'il a séduite, mais les pleurs sont ensuite effacés par le plaisir, car la violence masculine se transforme en force sexuelle au moment où elle enflamme les désirs de la femme. Cette dernière n'a d'autre choix que de céder aux instances pressantes du désir masculin:

[...] et me montrant de l'autre [main] son membre viril, il me dit de le prendre, je le refusai d'abord, mais après que je fus devenue un peu plus hardie, je lui obéis [...]. (La Blondine, p. 13 [12])

ou bien:

Elle fit un peu la revêche; mais où est la fille qui ne marche pas au troisième coup de cul? (Ma Conversion, p. 166 [117])

l'interpréter comme anormal ou comme un crime, tout en exploitant toutes les connotations liées à la transgression du geste.

Les scènes de viol sont utilisées à outrance dans les romans, comme le montre Pierre Fauchery, mais elles sont conçues comme des effets romanesques, pour grossir les malheurs dans lesquels l'héroïne est tombée, et peindre les obstacles qu'elle devra surmonter. En revanche, "l'agression brutale n'est pas la démarche habituelle de l'amour galant" remarque le critique (La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807, p. 455 [221]); c'est néanmoins un des "arguments" dont usera le libertin qui voudra arriver à ses fins, quand tous les autres lui feront défaut. Le héros dans le roman galant force bien quelquefois la jeune fille qu'il a séduite, mais les pleurs sont ensuite effacés par le plaisir, car la violence masculine se transforme en force sexuelle au moment où elle enflamme les désirs de la femme. Cette dernière n'a d'autre choix que de céder aux instances pressantes du désir masculin:

[...] et me montrant de l'autre [main] son membre viril, il me dit de le prendre, je le refusai d'abord, mais après que je fus devenue un peu plus hardie, je lui obéis [...]. (La Blondine, p. 13 [12])

ou bien:

Elle fit un peu la revêche; mais où est la fille qui ne marche pas au troisième coup de cul? (Ma Conversion, p. 166 [117])

Ailleurs, le frère Jean Discret séduit une jeune fille innocente dans une scène où il joint le geste (très direct) à la parole:

A ces mots je me rendis audacieux, elle voulut se défendre, sa faiblesse la trahit, elle resta dans mes bras sans connaissance.

Revenue à elle-même, elle entreprit de m'accabler de reproches; je ne répondis que par des baisers; la volupté s'empara de ses sens. Thérèse m'avoua sa défaite d'une voix étouffée; elle partagea mes transports. (La Capucinade, p. 83 [124], je souligne)

Voilà en quelque sorte la formule adoptée par le roman érotique machiste qui voit en la femme une complice toujours disponible n'attendant qu'une chose: que l'homme la chasse et la possède⁶⁷. La violence physique n'est pas nécessaire dès lors que l'homme obtient presque toujours le consentement de la femme à la fin. La force du désir, indifféremment masculin ou féminin semble-t-il, remplace la force et la volonté virile qui émanent du séducteur. Celui-ci a toujours raison des dernières résistances de la jeune fille, mais la scène est décrite sous un autre angle, celui de la femme présentée non comme une victime, mais comme une partenaire: "[...] et vaincue par le désir, bien plus que par la supériorité de son ennemi, elle succombe sous un baiser [...] et cédant tout à

67. Chez Sade, la violence qui accompagne le viol est primordial pour le plaisir du libertin. La victime ne devient jamais complice de son agresseur, car ce serait corrompre l'essence même de l'acte. Le libertin se détache de sa victime et la réduit à l'état d'objet.

fait, elle meurt de plaisir dans les bras de son vainqueur" (Le Petit-fils d'Hercule, p. 42 [48], je souligne)⁶⁸. Les femmes ne résistent guère et leur jouissance ou celle de leurs amants fait disparaître la douleur, comme dans La Blondine [12] où la narratrice goûte finalement le plaisir dans les bras de son mari (p. 18-19). Cette "initiation" de la femme, que l'on présente comme primordiale, revient souvent dans les phantasmes que véhicule l'écriture érotique.

En outre, la voix du participant n'est pas tue: il a le droit d'exprimer sa jouissance. Le narrateur garde toujours une place pour le plaisir d'autrui dans son récit, surtout quand l'autre est une femme. Deux exemples illustrent comment s'effectue le passage d'un point de vue à un autre. Il est facile de voir que l'attention portée au partenaire sexuel étouffe parfois même le propre plaisir du narrateur. Dans le premier exemple, Con-Désiros se trouve dans les bras d'une jeune villageoise:

Sont premier cri fut: Ah que ça fait mal..., le second: Ah que ça fait plaisir... Et le joli cul de remuer [...]: bientôt elle me rend secousse pour secousse; elle ne se bat point les flancs pour s'évanouir; mais quand elle décharge, chaque fibre est émue, son spasme même est animé. (Ma Conversion, p. 122 [117], il souligne)

Aucune allusion n'est faite sur son propre orgasme. Dans Le

68. Du moins pour un temps, car, comme l'indique le vocabulaire guerrier partial ("cédant", "vainqueur"), l'inégalité féminine transpire de ces situations galantes qui traduisent une réalité sociale peu changée.

Rideau levé [117] Lucette, après avoir aidé sa maîtresse dans l'immolation de sa virginité, est invitée sur l'autel par le père de Laure:

-- Ma Laure, chère et aimable fille, Lucette a multiplié tes plaisirs: n'est-il pas juste de les lui faire partager? [...]
 -- Que tu es émue ma chère bonne, je veux te rendre une partie du plaisir que j'ai eu. (op. cit. p. 355)

Et elle s'occupera à cet instant du plaisir de Lucette. C'est un partage constant des plaisirs et chacun des participants a sa place dans le récit.

A un moment ou à un autre, l'héroïne se trouve devant le mâle prédateur qu'elle doit affronter, mais s'il n'y a aucun plaisir pour elle ou si elle résiste avec force, elle échappera au brutal séducteur. Dans le cas où la violence est décrite, la scène sera suggérée et non amplement détaillée et le point de vue de la narration sera masculin (le narrateur est un homme). Sade n'a pas été le premier sadique, l'érotisme violent existe et existait sans lui, mais la littérature galante en France le gommait dans son expression la plus brutale et la plus crue. Non que la violence soit tout à fait écartée chez les auteurs à l'époque: "La plus décente manière pour une femme, et la meilleure à tous les égards, d'accorder ses faveurs, est de se laisser faire violence"

affirme Gaudet⁶⁹. Mais le plaisir ne se cherche pas dans cette situation, qui est simplement l'expression de la volonté de puissance du roué.

Le texte galant reste en général peu tyrannique: peu de violence physique exercée contre les acteurs, non plus contre les récepteurs (les narrataires et les lecteurs). Ces romans sont réservés aux "happy few" qui pourront accepter le message érotique du texte et les tableaux sensuels et ceux qui pourront avoir du plaisir à lire ce texte sans le censurer. Laure prévient Eugénie:

Cet ouvrage-ci ne doit jamais voir le jour: il n'est point fait pour les yeux du vulgaire; [...] Ainsi, ma chère Eugénie, il ne faut choquer personne; gardons nos confidences libertines pour nous égayer dans le particulier. (Mirabeau, Le Rideau levé, pp. 314-15, je souligne)

Cette dédicace est illustrée par une analyse dans laquelle Laure écarte des catégories de lecteurs qui ne sauraient apprécier son récit. Parmi ceux-ci, il y a les religieuses hypocrites, les hommes jaloux des plaisirs féminins et égoïstes, les dévots, les femmes fermées aux désirs (pp. 314-315). Dans ces deux pages, elle dresse le portrait des envieux qui sont esclaves de leurs préjugés et incapables de désirs et d'amour. Le récit n'a parfois qu'un seul

69. La Paysanne pervertie, lettre XXXV, p. 180 [139]. Et quoique cet acte de violence soit réprouvé dans la société, il est totalement légitime dans l'état de nature selon Gaudet (Le Paysan perverti, lettre XCVII, p. 363 [138]).

destinataire en vue, afin de ne pas choquer ceux à qui il n'est pas adressé:

Je te crois trop mon amie pour publier mes petits aveux; un lecteur austère serait révolté de mes gentillesse. (La Vénus en rut, p. 2 [58])

Dans la même veine, Félicia ne veut pas imposer son ouvrage à ceux qui ne partagent pas sa conception de la vie:

Les gens trop susceptibles n'auront qu'à ne pas me lire. (Félicia ou Mes Fredaines, p. 13 [120])

L'auteur du Petit fils d'Hercule [48] dédit également son ouvrage aux femmes, mais pas à n'importe lesquelles. Son épître débute ainsi:

Epître dédicatoire aux femmes plus aimables que sensibles.

Mesdames.

Vous qui n'êtes point victime de la pruderie, vous qui n'êtes pas dupes des fastueuses lois de la pudeur, je vous fais l'honneur de cet ouvrage [...]. (je souligne)

Cette représentation du monde se trouve aux antipodes de l'idéal du roué qui fonde sa philosophie sur la publicité et le dévoilement. Dans ces pages se défend au contraire un roman galant intimiste, dans lequel l'aveu n'a pour but de blesser, mais de faire partager désirs et plaisirs. Le consentement se situe à tous les niveaux: entre les partenaires, entre le texte et son consommateur. Le plaisir scelle l'accord qui a été conçu par toutes les parties.

Un cadre privilégié

Les plaisirs des romans érotiques du XVIIIe siècle se

nichent de préférence dans des cadres parfois luxueux, confortables le plus souvent, et en quelque sorte coupés des soucis triviaux de la survie dans le monde. De telles représentations d'un monde affranchi des contraintes apparaissent comme des utopies, à la manière dont sont peints les refuges de la volupté dans Le Rideau levé [117] et dans Félicia ou Mes Fredaines [120]; les deux héroïnes connaissent des moments voluptueux dans des endroits idylliques. Félicia est invitée à passer du temps dans le château de son ami anglais, Sydney, et ce château se pose en lieu privilégié où paradent confort et luxe:

Sydney nous y avait précédés, accompagné de cuisiniers, d'officiers, de musiciens, en un mot de tout ce qui pouvait contribuer à nos faire passer des jours agréables. (p. 187)

Bien que situé dans un endroit isolé et bien protégé (p. 187-88), la demeure est accueillante et n'enferme pas les hôtes comme la forteresse des Cent vingt Journées de Sodome. Car il s'agit plutôt d'un "délicieux séjour de liberté" (p. 189), qui néanmoins est interdit au commun, comme l'indique l'inscription ("Odi profanum vulgus", p. 187), qui orne les statues gardiennes de ce site. Il s'agit de Diane, "à l'oeil furieux, menaçant, prête à décrocher un trait ajusté à une arc" et de son chien, "un dogue furieux [qui] semblait vouloir se ruer sur les passants" (p. 187). La description de ce château constitue le tableau le plus long du roman, et Félicia

s'excuse par ailleurs des longueurs et de la minutie des détails en prévenant son lecteur par deux fois grâce aux titres de chapitres. Le chapitre XIII s'intitule "Descriptions qui n'amuseront pas tout le monde" (p. 186), le chapitre XIV: "Plus aride encore que le précédent" (p. 189).

Par la suite, elle met directement en garde son lecteur:

Je suis forcée d'entrer dans ces détails minutieux, parce qu'ils deviennent nécessaires à l'intelligence des faits dont je dois rendre compte. Au surplus, le lecteur, averti désormais que je détaille trop, est le maître de passer outre [...]. (p. 189)⁷⁰

Elle situe parfaitement le cadre et établit un plan de la propriété, agrémenté d'adjectifs traduisant la beauté et le caractère hospitalier de l'endroit. L'héroïne est séduite par son nouvel amant dans un labyrinthe touffu où "tous les sens à la fois étaient flattés" (pp. 196-97). Sydney lui offre cette demeure et c'est là qu'à la fin du roman elle partagera ses plaisirs au milieu d'une "société choisie" dans une espèce d'abbaye de Thélème (p. 314).

L'orgie du Rideau levé [117] se déroule dans un décor qui rappelle les orgies romaines (p. 401). Les plaisirs sexuels

70. Il est intéressant de retrouver le même procédé dans La Cauchoise [43], où la description détaillée du décor est importante pour la suite des événements (l'orgie chez un seigneur). La narratrice s'en excuse de la même façon: "J'espère que, malgré la longueur, peut-être ennuyeuse, de la description de cette fête importante, le lecteur [...] se trouvera amplement dédommagé par les particularités du fait dont je vais faire ici le détail le plus complet" (p. 434).

sont entrecoupés de ceux de la table et des yeux. Des glaces et des tableaux licencieux ornent les murs; des mécanismes révèlent bassins, tables garnies ou alcôves: tout est étudié pour le plaisir.

Nulle part ne s'amorce le processus de réification qui marque l'érotisme sadique (bien que l'on emploie maintes machines et accessoires). Marcel Hénaff a analysé en détail ce processus actif dans l'oeuvre de Sade. Le critique montre l'influence de La Mettrie dans la philosophie de Sade (surtout celle de "l'homme-machine"). Pour Sade l'être humain est un être mécanique et pour le sadique, toute victime sera "d'abord un dispositif d'organes à brancher sur le sien"⁷¹. De plus l'orgie sadienne sert au phénomène de dépersonnalisation que recherche Sade:

Dans le fonctionnement pluriel de cette machine à jouir, les identités se dissolvent, les noms s'effacent, les pronoms deviennent impersonnels ("on", "cela", "tout") et les verbes passifs ou pronominaux passifs: neutre incandescent où se consume le corps-groupe. (idem, p. 32)

Même si le sadique appartient à la catégorie des hommes-machines (qui est la condition humaine), il ne devient pas pour autant un meuble:

Jamais un libertin n'est avili à cette fonction [de meuble] qui toujours connote la servitude, le travail, l'anéantissement [...]. Le meuble, c'est l'état tendanciel du corps victimal. (idem, p. 33)

71. Sade, L'Invention du corps libertin, p. 31 [233].

Dans le roman galant d'avant Sade, les individus ne sont pas des meubles, ni des machines broyées, voire détruites, par l'engrenage des plaisirs.

L'hédoniste image du monde envahit la scène galante, les personnages forment un tout harmonieux avec le décor, et l'ensemble concourt à créer l'impression d'osmose voluptueuse, comme dans ce passage tiré du Soupe des petits-maîtres (Cailhava de L'Estendoux [69]). La scène commence par la description de la petite maison, qui abrite le fameux souper des libertins:

La petite maison de Persac est charmante. Les appartements en sont très bien distribués; tous les meubles y affichent la volupté. On sent en mettant le pied dans ce séjour enchanté, que c'est le temple du plaisir, et l'on est dévoré du désir d'y sacrifier, dût-on y servir de victime. (p. 59)

Les termes "sacrifier" et "victime" appartiennent au vocabulaire traditionnels de l'amour et n'ont pas de connotations violentes ici. Les personnages ne peuvent pas résister au puissant magnétisme qu'exerce sur eux le décor et les plaisirs. Le décor se présente non comme une toile unidimensionnelle, telle une toile peinte servant de fond à une pièce de théâtre, mais comme l'élément clé de l'orgie qui va suivre:

[...] le plaisir se peignit des couleurs les plus vives dans les yeux de ses prêtresses; il soupira; il sourit sur leur bouche; il palpita sur leur sein.

Les feuilles des arbres semblaient, en s'agitant, répéter "plaisir"! "plaisir"! Le

ruisseau qui enrichissait notre bain de ses tributs paraissait, en tombant de cascade en cascade, peindre le plaisir aux rives fleuries qu'il arrosait; l'air qui nous entourait était le plaisir lui-même. (idem, p. 64)

La scène d'amour, à laquelle mènent les préliminaires décrits dans le premier paragraphe, se déroule dans une atmosphère propice à la volupté: les personnages sont incités à l'action par le milieu en dépit du fait que celui-ci demeure souvent plus suggéré que décrit abondamment⁷².

Les nids d'amour sont pléthores dans le roman galant. L'environnement participe à la volupté et parfois même à la séduction. Le décor occupe une place active dans le comportement et la réaction des acteurs. La pièce qui reçoit les amants de Honny soit qui mal y pense [98] a été dessinée pour un seul but:

Tout y invitait au plaisir: des glaces qui répétaient de tous côtés des peintures tendres et voluptueuses, des meubles inventés par la mollesse, semblaient désigner l'usage auquel ils étaient destinés. (op. cit., 3e partie, p. 19, je souligne)

72. Il est certain que les auteurs de romans galants n'ont pas toujours besoin de décrire minutieusement le décor. Ils renvoient à un arrangement qui est assez commun ou facilement imaginable; ainsi l'évocation suivante, qui utilise des références immédiatement reconnaissables, se limite à une simple liste: "L'architecture en est légère, les dedans sont décorés par Boucher, qui en a peint vingt sujets galants; meubles, glaces répétées, tout est comme il doit être." (Confidences à une amie ou Aventures galantes d'un militaire, p. 17 [19], je souligne). Le lecteur est censé connaître Boucher. Les éléments sont mis en place seulement par allusion et demandent au lecteur de recouper, de regrouper selon sa fantaisie (ce qui constitue le caractère profond du fonctionnement de l'intertextualité galante).

Cette "invitation" au plaisir remplace la séduction des mots et c'est encore le lieu qui amène la chute et qui a raison de la résistance de la jeune fille dans la scène suivante:

[Cléon] conduisit Laïs dans un labyrinthe de myrthes, où ils errèrent longtemps, n'ayant que l'amour pour guide. Ils arrivèrent à un berceau, qui semblait être un petit tableau de Cythère. Un ruisseau qui l'entourait en formait une île, fermée de toutes parts, que l'Amour n'ouvrait qu'aux Plaisirs et aux Grâces. Des lits de gazon émaillés de fleurs, un ombrage frais, un ciel serein, le murmure d'un ruisseau: la vertu la plus farouche ne serait-elle pas amollie par des objets aussi charmants? Laïs n'était ni sauvage ni cruelle. Quelle impression sur ses sens le spectacle de ces beaux lieux, qui étaient embellis par la présence d'un amant! (Sacy, Les Amours de Laïs, p. 133 [143], je souligne)

Dans Point de lendemain de Vivant Denon [151], le décor joue un rôle d'adjuvant de la séductrice: le jardin et la pièce secrète qui réserve bien des surprises. Très rarement a-t-on présenté avec tant de force l'attrait du lieu⁷³, au point que le narrateur le consacre comme le fétichiste le ferait avec l'objet de son adoration. L'aventure galante entre le jeune homme et Mme de T... commence dans les bosquets d'un parc et se termine dans le cabinet secret dessiné par le mari de cette dernière. Mme de T... en explique l'importance pour son mari:

[Ce cabinet] n'a jamais été pour moi qu'un témoignage... des ressources artificielles dont M. de

73. L'orgie dans le Rideau levé [117] met en scène des mécanismes complexes ressemblant à une véritable machinerie d'opéra (voir pp. 401-415).

T... avait besoin pour fortifier son sentiment, et du peu de ressort que je donnai à son âme. (op. cit. p. 395, je souligne)

Le jeune homme est fasciné par le cabinet:

Il faut l'avouer, je ne sentais pas toute la ferveur, toute la dévotion qu'il fallait pour visiter ce nouveau temple; mais j'avais beaucoup de curiosité: ce n'était plus Mme de T... que je désirais, c'était le cabinet. (idem, p. 396, je souligne)

C'est un endroit magique, envoûtant:

Nous frémîmes en entrant. C'était un sanctuaire, et c'était celui de l'amour. Il s'empara de nous; nos genoux fléchirent: nos bras défaillants s'enlacèrent, et, ne pouvant plus nous soutenir, nous allâmes tomber sur un canapé qui occupait une partie du temple. (p. 392, je souligne)

Tel est le pouvoir du lieu auquel on n'a garde de résister.

Dans La Paysanne pervertie de Restif de la Bretonne [139], Ursule a aménagé son boudoir de telle façon qu'elle peut pratiquer la galanterie comme une magicienne, ce qui ajoute à son charme et à sa puissance. Elle fait la description de cet pièce extraordinaire à Gaudet:

Quant à mes meubles, on les croirait vivants, et ils ont leur coquetterie [...]. Outre leur somptuosité, ils ont la volupté pour âme; car j'ai voulu qu'ils en eussent une. Mes sofas ont une façon particulière: mes chaises pliantes, mes ottomanes, mes bergères, etc., me reçoivent dans leurs bras, et paraissent plutôt des êtres actifs qui m'étreignent, que des meubles passifs, qui me portent. (Lettre CXIII, p. 380)

La caractéristique principale se détachant de ce "portrait" est la personnification des objets qui ont chacun un rôle à remplir, celui d'aider la courtisane à obtenir ce qu'elle

désire. Ces objets font partie de leur charme et se chargent de connotations. Ils deviennent des codes, des symboles des dispositions de la séductrice: la femme sur son ottomane envoie un message clair à celui qu'elle reçoit dans son boudoir.

Les amants des romans galants avant Sade et le roman noir acceptent les lieux protecteurs, mais pas ceux qui les emprisonnent. La chambre familiale est rarement l'endroit que choisissent les amants, peut-être parce qu'elle est consacrée au devoir conjugal et dans ce lieu la sexualité est à la fois une obligation et officiellement productive. Ils lui préfèrent les bosquets, les boudoirs, lesquels sont décrits avec plus de couleurs -- suggestives -- que la chambre à coucher, qui, elle, garde un caractère plus neutre. Ils expriment leur liberté à l'extérieur de la chambre à coucher, en dehors des règles établies, dans des lieux qui provoquent ou exarcebent leurs désirs et aident souvent au processus de séduction. Les libertins se laissent séduire par l'afflux des plaisirs, mais sans en abuser, sans tomber dans les excès.

[Le libertinage] ne respecte pas les mœurs, mais il n'affecte pas de les braver; [...] il tient le milieu entre la volupté et la débauche. (Article "Libertinage" de l'Encyclopédie [165])

Modération

Le libertinage rayonnant exclut presque totalement la violence de ses arguments et s'épanouit en harmonie avec la nature, une nature qu'il recrée au besoin, ajoutant confort, exotisme ou mécanismes, pour s'y sentir mieux à l'abri. Le libertin qui tente de retrouver l'harmonie avec la nature désire et jouit dans une juste mesure. Il établit pour lui-même des règles de conduite qui empêcheront la dispersion totale de son énergie vitale et sa destruction. Les ouvrages galants qui défendent cette vision du monde tentent de modifier l'étiquette négative dont est recouvert le plaisir: ils se voient assigner la défense de valeurs qu'une société paraît dénigrer. L'exemple en est flagrant dans le tableau de la faute commise par la jeune fille, faute jugée irréparable et tragique dans la société et dans les romans -- hormis les romans galants -- et dont "les représentations conspirent à faire de l'acte sexuel, dans le monde féminin, le visage privilégié, sinon unique du Mal"⁷⁴. Dans Le Rideau levé [117] le père de Laure essaie d'inculquer à sa fille des

74. Pierre Fauchery, La Destinée féminine, p. 326 [221].

principes de modération que Laure voudrait partager avec Eugénie. Laure s'éveille aux besoins de l'amour et apprend à les contrôler, en observant son père ou en l'écouter disserter sur la question:

Il était trop voluptueux pour n'être pas ménager des plaisirs. Il modérait ses désirs; il suspendit mon impatience et nous recommanda d'être tranquilles. (op. cit. p. 335)

Laure favoriserait l'usage de ceintures de chasteté pour les jeunes gens trop curieux, "afin d'éviter les épuisements où ils se plongent avant l'âge" (idem, pp. 335-36). Chaque discours du père contient les mêmes avertissements et appels à la mesure. Laure souligne les dangers de l'imagination quand elle la compare à la réalité:

Hélas! chère Eugénie, pourquoi l'imagination va-t-elle toujours au-delà de la réalité qui suffit seule à notre bonheur. (Le Rideau levé, p. 359 [117], je souligne)

Rose, elle, sera victime de cette imagination effrénée qui l'aura entraînée dans une débauche excessive quand elle n'aura pas su se restreindre; peu après Vernol, son amant, "qu'elle avait jeté dans le même excès" (p. 423) la suivra dans la tombe. Alain-Marc Rieu⁷⁵ analyse le système de valeurs que le père de Laure choisit comme l'idéal du "sage libertin":

La jouissance se heurte, certes, à la morale mais le principe de la sujétion réside dans l'imagination [...]. Rose fut victime de son imagination,

75. Dans "La Stratégie du sage libertin". Eros philosophe, pp. 57-69 [176].

trop tôt stimulée par des images sans mesure avec son développement naturel, avec son degré de maturation. [...] Le libertin ne conseille pas de s'abandonner aux plaisirs possibles. [...] il s'agit surtout de combler l'imagination qui naît des premiers désirs en fournissant une connaissance de l'instrument du désir pour tarir la source d'un fantasme. La stratégie du père est de substituer, au désordre de l'imagination, la connaissance du corps. (pp. 59-60)

Buffon avait mis en garde contre l'imagination dans son étude sur l'homme. Il écrit que "[dans] l'homme, le plaisir et la douleur physiques ne sont que la moindre partie de ses peines et de ses plaisirs: son imagination, qui travaille continuellement, fait tout, ou plutôt ne fait rien que pour son malheur; car elle ne présente à l'âme que des fantômes vains ou des images exagérées, et la force à s'en occuper. Plus agitée par ces illusions qu'elle ne le peut être par des objets réels, l'âme perd sa faculté de juger, et même son empire; elle ne compare que des chimères." (La Nature, l'homme, les animaux. Paris: Club des Libraires de France, 1952, p. 183). Laure apprend la même leçon sous la supervision de son père.

Dans le roman galant typique, les conséquences ne sont pas aussi tragiques que dans l'expérience de Rose (Le Rideau levé) et dans le roman des prostituées (voir chapitre I, deuxième partie). L'appel à la modération est parfois plus subtil, comme dans la réaction de cette femme:

Je me préparai à me couronner de nouveaux myrthes, mais Julie s'opposa à mon ardeur, et se tira de mes

bras, en me représentant de l'air le plus aimable que le plaisir poussé à son dernier terme n'est plus du plaisir. (Jonval, Les Erreurs instructives, première partie, p. 27 [97])

Ou bien la débauche produit du dégoût chez le libertin:

Une jouissance continue mène à l'indolence et produit le dégoût. Jouissons avec sobriété. (Guillaume Constant d'Orville, Les Métamorphoses de l'Amour, p. 160 [74])

L'élan vers la modération se retrouve dans un personnage dont la réaction pourrait étonner: Con-Désiros assiste à une orgie dans laquelle il n'y a que des femmes. Il se retire dégoûté de ce dont il a été témoin:

Tout à coup, les cris, les imprécations, la fureur s'élèvent au sein de leurs plaisirs; leurs traits s'altèrent; elles ne se connaissent plus; elles se frappent l'une l'autre; leurs seins sont meurtris, livides, pantelants; leur chevelure jonche la terre... Eh bien! leurs forces ne répondent pas à leur rage; elles tombent épuisées sur le tapis qu'elles souillent de sang, de vin et d'aliments... Eperdu, rempli d'horreur, je me sauve de ce bordel infernal, en jurant bien de n'y remettre jamais les pieds de ma vie.

Obligé de me coucher seul sur cette dégoûtante scène, les songes me la retracèrent... Ma foi, ce n'était qu'une horreur de plus, au bout du compte. (Ma Conversion, p. 129 [117])

Que ces femmes soient des aristocrates et que l'intention satyrique ait motivé cette description ne diminuent en rien la réaction éprouvée devant la violence déchaînée des participantes.

Même Gaudet, "l'exécrable" libertin de La Paysanne pervertie [139] défend la modération dans sa leçon de libertinage:

Il y a une [...] pudicité naturelle, qui consiste à ne pas outrer la faculté de jouir [...]. Mais la jouissance modérée est le plus bel apanage que la nature nous ait donné: c'est le baume de la vie. (Lettre LXXIII, p. 269)

En de nombreux points, l'idéal libertin paraît être un renouveau de l'authentique philosophie épicurienne, qui autorise le plaisir pour la seule raison qu'il apporte le calme et guérit de l'insatisfaction. Nicolas Barthe défend cette conception du plaisir:

Le moyen de ne tomber jamais dans la dépendance, c'est de goûter cette volupté facile qui procure le calme heureux des sens. (La Jolie femme, p. 7 [62])

Il y a dans cette position tous les éléments de l'épicurisme telle que le philosophe grec l'avait construite. L'éthique de la philosophie épicurienne réside sur l'harmonie de l'homme avec la nature qui peut lui procurer des plaisirs faciles, réels (à sa portée). En satisfaisant ses désirs, l'homme fuit la douleur physique et les troubles de l'âme, puisqu'il se guérit de la frustration née de l'insatisfaction. Il trouve alors le repos s'il sait se garantir de la débauche (qui est une soif insatiable de plaisirs). La comtesse âgée qui fait le point sur sa vie dans le roman de Nicolas Barthe ne s'est jamais refusé au plaisir, mais en suivant une ligne de conduite assez stricte:

J'ai tour à tour éprouvé ce que donnent d'agrément, la faveur, la fortune, l'ambition; je n'ai trouvé de réel dans ce monde que l'usage modéré, mais souvent répété du plaisir. En dépit des années, mes sens n'ont pas vieilli. Je les ai exercés,

jamais fatigués. Mon coeur est bienfaisant encore plus que sensible. Jamais je n'ai connu l'emportement des passions, parce que j'ai toujours commencé par la jouissance. (idem, pp. 12-13, je souligne)

Les libertins cherchent des plaisirs commodes et faciles (Nicolas Barthe) ou tranquilles. La leçon de Sylvino, le père adoptif de Félicia définit le périmètre dans lequel il est sauf de satisfaire sa liberté. Il lui dit

Défends-toi des sentiments violents; il rendent à coup sûr malheureux. Vis mollement dans un cercle de plaisirs tranquilles, que feront naître un luxe modéré, les arts, et des goûts réciproques que tu auras la liberté de satisfaire. (Andréa de Nerciat Félicia [120], p. 42)

Les principes libertins divergent d'avec ceux de la philosophie épicurienne sur ce point car le philosophe grec préconise plutôt des plaisirs statiques que variés (qui, eux, tombent dans la catégorie des "plaisirs non nécessaires").

En revanche, ces principes se rapprochent de ceux des philosophes des Lumières, en particulier des rédacteurs de l'Encyclopédie [165]. Quand le plaisir est évoqué, il est en général accompagné d'un appel à la tempérance (voir les articles "Volupté", "Inconstance" (Diderot), "Jouissance" (Diderot), "Bonheur", "Sensualité"). L'idéal libertin dans les romans galants à travers la période 1760-1790 se partage entre deux tendances: d'abord l'obéissance aveugle à tous les désirs, et une autre plus raisonnée, qui repose sur la jouissance libérée mais modérée. La deuxième tendance se

traduit par le passage de la croyance en une liberté totale des plaisirs à une phase de modération vis-à-vis de ceux-ci, elle-même conduisant quelquefois à une position plus restrictive, voire prohibitive. Certains textes galants vont jusqu'à opposer les deux notions plaisir/travail (ou utilité), sans néanmoins nier totalement l'importance du premier. L'honnête libertin qu'est Eugène (Lesuire, Le Philosophe parvenu [103]), qui obéit à ses désirs, tout en essayant de leur résister, fait la leçon à Agrestule, une de ses compagnes de passage qui voudrait une union libre et une société moins sourde aux plaisirs. Il lui explique les dangers qui en découleraient:

Tu ne parles que de te livrer au plaisir de l'amour. Ma chère enfant, c'est là le plus dangereux, et on n'en doit prendre qu'à son corps défendant. D'ailleurs le plaisir ne doit pas être dans ce monde l'objet principal. C'est un délassement; et le délassement suppose le travail. [...] C'est le bonheur, ma petite femme, que nous devons chercher, et non le plaisir, et il n'est point de bonheur sans mœurs. L'amour est, je l'avoue, quelque chose de bien charmant; nous devons goûter ses délices que d'une manière conforme aux lois et à la constitution du pays où nous vivons. Le but de l'union des deux sexes devant être de perpétuer notre espèce, il faut songer au sort de la postérité qui doit naître de nous. (tome 6, pp. 43-44)

Dans l'Histoire de Sophie et d'Ursule (Le Vacher de Chamois [104]), l'économie est opposée à la dispersion et il est démontrée que le travail est un antidote à tous les vices (tome 1, pp. 124-25).

Pourtant les concepts d'économie et d'utilité ne sont pas liés au monde du travail dans la plupart des textes galants, mais plutôt à l'individu, à la gestion de ses plaisirs, à l'hygiène du corps. Dans cette perspective, la mise en garde ne vise pas à interdire complètement l'activité sexuelle, mais vise en revanche à donner à l'individu la force de poursuivre ses activités plus longtemps (voir supra). Cette théorie de l'économie de l'énergie essentielle à la vie se retrouve au XIXe siècle sous une forme scientifique, le vitalisme, où l'on doit mesurer l'intensité du désir afin de ne pas se consommer irrémédiablement (l'effet "peau de chagrin" en quelque sorte). Le sexe se crée son propre pouvoir et ses propres lois qu'il place sous l'égide de la sexualité (devenue science et autorité). C'est elle qui dorénavant régit les mécanismes du sexe pour autoriser ou interdire les actions, et diriger les nouveaux discours sur le sexe.

Les romans galants concluent dans la plupart des cas sur un appel à la mesure en préférant une conduite réglée par la raison à la dissipation. Sans s'aligner parfaitement sur les autres types de romans (sentimentaux, moralisateurs), ils acceptent de s'amender afin de se rapprocher de la norme. Marie-Hélène Huet refuse d'interpréter ces dénouements comme des concessions faites à la censure, à la bienséance:

Ces conclusions n'ont vraisemblablement pas été rendues nécessaires par la censure; car en dépit

de leurs déclarations, en dépit des nombreux critiques qui ont déconsidéré le genre, il n'en est pas moins vrai que les romanciers ont joui d'une assez grande liberté par rapport au code moral et pouvaient publier clandestinement leurs oeuvres.⁷⁶

Selon Huet, le thème du "choix délibéré" est nécessaire au genre pour montrer qu'il faut choisir entre l'amour et le libertinage, du fait qu'on ne peut les concilier (idem, p. 136). Cette dernière interprétation paraît satisfaisante quand on essaie d'expliquer la conclusion de certains romans, dans la mesure où les héros et les héroïnes retournent à un amour vrai et unique; mais elle reste insuffisante dans les romans qui ne proposent pas l'amour comme l'unique moyen d'atteindre le bonheur et qui, au contraire, poursuivent leur idéal dans le plaisir des sens non pas désordonné mais éclairé par la sagesse. C'est en revanche dans les discours "sérieux" qu'il faut chercher les influences des ouvrages galants. Ces derniers se sont développés en même temps que commençaient à s'imposer les écrits philosophiques et scientifiques qui traitaient de la sexualité. La littérature galante ne s'est pas distinguée vis à vis de ses modèles en tant que littérature de réaction du moment qu'elle reflétait les tendances modératrices et indulgentes qui ont été adoptées à cette

76. In "Roman libertin et réaction aristocratique". Dix-huitième siècle 6 (1974), pp. 134-35 [239].

époque envers le sexe⁷⁷. Elle a toutefois défendu une attitude plus franche et très optimiste de la sexualité ainsi qu'une attitude plus tolérante envers des comportements qui sortaient de la norme, tout en voulant respecter les désirs de chacun. La littérature galante a contribué à la "volonté de savoir" qui a été responsable de la multiplication des discours sur la sexualité. D'un autre côté, pour mieux s'intégrer, cette littérature des plaisirs a été jusqu'à se prétendre "*scientia sexualis*"⁷⁸, en s'inspirant des théories naturalistes ou bien en s'écrivant comme des manuels ou des encyclopédies du sexe. Tous les grands sujets d'intérêt que la médecine et la philosophie ont étudiés, sont inclus dans ces ouvrages, et ce, non pas uniquement comme discussions accessoires entre les scènes érotiques, mais comme des thèmes moteurs de l'activité sexuelle dans un contexte social. Les réflexions ou les jugements qui sont partie intégrante de l'ouvrage galant deviennent en quelque sorte des analyses des comportements et des habitudes sexuels d'une société. Les écrits galants évoquent les mêmes questions sur les normes et les déviations, l'hygiène, les excès et la tempérance. Mais

77. Cette structure binaire -- défense de la liberté sexuelle suivie d'une exhortation à la modération -- est clairement visible chez La Mettrie ou chez Diderot.

78. L'expression "*scientia sexualis*" est définie par Foucault comme l'expression du discours occidental sur le sexe.

alors que l'on apprenait à accepter le discours scientifique sur le sexe, le discours érotique était condamné à évoluer dans la clandestinité. La mise au ban de la littérature galante suffit-elle pour qu'on néglige ses messages philosophiques et sociaux, voire politiques? C'est par les déclarations ouvertes et les non-dit que nous pouvons comprendre le rôle qu'a pu jouer la littérature galante dans cette société en transition.

Le réquisitoire social

Le droit à l'érotisme est-il donné à tous? Toutes les conditions sociales ont droit de cité dans les romans galants: les gens appartenant aux couches populaires, les prostituées, les religieux, les bourgeois ou les nobles s'y trouvent mêlés dès le moment où le point focal est le plaisir sexuel, éliminant de ce fait certaines barrières sociales et quelques-uns des préjugés de classe; mais la littérature galante émet ses préférences, même si elle ne le proclame pas toujours à haute voix, lorsqu'elle choisit de faire la peinture d'une élite sociale. Il ne serait pas trop exagéré de dire que le roman galant a été marqué par la dominance des personnages aristocrates. La littérature érotique est en grande partie tournée vers cette catégorie sociale, à de rares exceptions

près⁷⁹. Les intrigues galantes ont surtout été composées en fonction des problèmes, des idéaux, des désirs et des phantasmes de cette classe sociale. De plus, les rapports entre les classes sont assez limités dans ces romans ou bien ils sont "codifiés"⁸⁰. Peu de romans réclament soit l'égalité, soit le respect de la hiérarchie sociale car ils respectent les valeurs telles qu'elles sont imposées dans la société, sans vouloir les bouleverser. Les hommes de la noblesse fréquentent quelquefois les filles du peuple, les actrices ou les prostituées (et leurs femmes, leurs domestiques) mais ne s'en vantent pas comme s'ils aspiraient à abroger les distances sociales.

L'égalité en tant que revendication politique est exceptionnelle dans les romans galants. L'égalité entre les sexes ne peut être entièrement assimilée à l'ouverture que permet une sexualité libérée des contraintes sociales. Dans

79. C'est du moins la conclusion que nous pouvons tirer à partir des ouvrages dont nous avons connaissance (voir chapitre I, "La galanterie et la critique de mœurs"). Les romans de la veine populaire, bien que réalistes dans leur peinture de la trivialité quotidienne (voir chapitre 1, "Le roman de la prostituée"), ne sont guère audacieux au moment de défendre les droits sociaux et politiques des plus démunis. Toutefois, il a pu exister une littérature populaire qui s'est perdue, faute d'avoir été publiée et conservée.

80. Le terme est de Jacques Rustin ("Idée sur les romans de l'année 1760, considérés du point de vue de l'amour". Aimer en France [174]). Il écrit qu'il y a parfois des infractions "à la loi qui veut que la populace n'ait de rapports avec les honnêtes gens que dans le cadre de la domesticité ou de la prostitution codifiée" (p. 163).

ce passage tiré du Petit-fils d'Hercule [48], le héros ne distingue pas les femmes selon leur état mais selon leurs caractéristiques sexuelles:

En vous présentant cette encens littéraire, je ne distingue point vos états. Depuis la Duchesse jusqu'à la fille d'opéra tout est égal à mes yeux. La plus illustre est celle qui a le plus reçu de la nature et la chantrie valait mieux qu'une impératrice. (pp. II-III)

Dans la société Anandrine composée uniquement de femmes, les barrières sociales traditionnelles ont été abolies pour être remplacée par une hiérarchie -- néanmoins indispensable -- basée sur les différences naturelles (Pidansat de Mairobert, Anandria [132]). Dans les romans galants, les personnages qui s'engagent plus sérieusement avec des membres d'une classe sociale inférieure risquent l'humiliation en même temps qu'ils sont rejetés par leur milieu⁸¹.

D'autres romans annoncent en revanche qu'il existe une différence entre le plaisir vulgaire et le plaisir recherché, délimitant les classes sociales selon leurs définitions du plaisir. Jonval affirme la supériorité d'une élite dans ce domaine:

Jouir est le bien de tous les hommes. Savoir varier la jouissance de manière que, quoique toujours la même, elle paraisse toujours nouvelle, est un art qui n'appartient qu'aux hommes délicats. (Les Erreurs instructives, Première partie, p. 35 [97])

81. Dans Olinde de Luchet [108], le gentilhomme qui épouse une ancienne courtisane doit subir les conséquences de son acte.

Le personnage du père dans Le Rideau levé [117] relève la distinction sociale entre "la plus vile populace" et les grands lorsqu'il explique à sa fille l'origine des maladies vénériennes: c'est dans les plus basses couches qu'auraient "probablement" commencé à se propager ces maladies, et elles auraient ensuite remonté vers les hautes classes (p. 432). Pourtant le réquisitoire social ne s'énonce qu'occasionnellement sur cette échelle des valeurs. Même les pamphlets galants sont plus occupés à détruire la réputation des personnes au pouvoir qu'à présenter des programmes politiques et sociaux originaux sur cette question. Les romans galants ont cependant évoqué le problème de l'égalité, principalement celui qui régit le rapport des sexes, non que ces ouvrages aient présenté des principes révolutionnaires en eux-mêmes. Les discours traditionalistes ont dominé cette littérature, comme ils ont dominé les autres, mais au sujet de l'amour et de la sexualité s'est posé la question de la femme et de sa place dans le couple, puis, en élargissant la perspective, dans la société. Le réquisitoire social -- si l'on peut appeler ainsi les élans sporadiques qui inspirent les personnages -- a pris forme dans le roman galant surtout autour du rapport hommes/femmes pour essayer de répondre à certaines questions sur l'égalité des sexes ou au contraire pour défendre de vieux privilèges.

La supériorité de la femme dans le plaisir

L'attention que le roman galant porte sur les revendications et la place des femmes en société se limite en général à leur sexualité (contre le préjugé sexuel). Le roman galant explore tous les horizons qui se présentent aux femmes, parfois pour les condamner. Malgré la méfiance sous-jacente vis à vis des femmes, la littérature galante montre que la femme a droit au plaisir et qu'elle est un être indépendant capable d'exprimer ses désirs. Les personnages féminins sont loin de refuser le plaisir quand il s'offre à elles, comme le témoigne ce passage extrait des Gascons en Hollande [26]:

La vive Agathe qui n'était pas moins sensible que moi à l'attrait du plaisir, voulut que nous choissions un lieu moins incommode pour nos tendres rendez-vous [...]. (Tome II, p. 132)

On reconnaît donc aux femmes le droit à la sexualité, même si ce droit n'est pas acquis d'avance et que les femmes doivent se battre pour le faire accepter.

Alice Larborde mentionne la nouveauté, voire le caractère révolutionnaire, d'une telle exigence et donne à Diderot et à La Mettrie le titre de novateurs dans ce domaine (Diderot et L'amour, p. 61 [249]). Le roman galant peut se vanter de posséder une place d'importance dans ce combat, sans qu'on lui ait vraiment rendu justice. La tradition romanesque a généralement soit gommé la sexualité du comportement féminin, soit cantonné la jeune fille, la femme, à leur rôle de victime ou

de personne a-sexuée. Le roman érotique prête à la femme un caractère volontaire, en la transformant en créatrice et en initiatrice du plaisir et du texte. La reconnaissance (et la réalisation) des désirs féminins était contraire aux contraintes que dictait la société, et l'effet a été plus marquant, du fait qu'il était étonnant de voir la femme prendre de telles initiatives. Active dans l'amour, la femme invite les autres personnages à participer aux scènes de plaisir dans un récit qui tourne autour de ses désirs qu'elle découvre et dirige.

Ce droit à la sexualité est-il le premier pas d'une démarche sociale et politique qui conduirait naturellement à une émancipation totale de la femme? L'amour doit idéalement réduire le fossé qui sépare les sexes, soutient François Doppet dans Le Médecin de l'amour [82]:

C'est à l'amour qu'on doit le respect que tous les hommes témoignent aux femmes, et ce respect n'est point une faiblesse; car c'est pour notre propre bien, et par un raffinement de volupté, que nous sommes astreints à tant d'égards envers le beau sexe. (pp. 96-97)

Selon Doppet, ce respect doit mener à l'égalité, car les hommes et les femmes sont égaux dans la volupté puisqu'il "ne faut pas que l'un soit esclave de l'autre" (idem, p. 173). Pourtant passer du domaine de la sexualité à celui de la politique n'est pas facile et ne se fera pas automatiquement.

De temps en temps s'élèvent des voix de protestations

chez les femmes. Laure se révolte contre sa condition et l'image que les hommes ont de la femme, sans toutefois prétendre militer ici pour une liberté politique ou sociale. Ses préoccupations ne sont encore que sexuelles. La narratrice établit des limites à ses revendications, qui demeureront illusoires puisqu'elle ne veut pas commencer une révolution, ni répandre ses idées dans le monde⁸². Elle en veut aux hommes de méconnaître la femme et d'ignorer ses besoins:

Tu ne le croirais pas, ma chère Eugénie, c'est que les hommes, même les plus libres, nous envient jusqu'aux privautés de l'imagination. Ils ne veulent nous permettre que les plaisirs qu'ils nous départissent. Nous ne sommes à leurs yeux, que des esclaves qui ne devons rien tenir que de la main du maître impérieux qui nous a subjuguées. Tout est pour eux, ou doit se rapporter à eux; ils deviennent des tyrans dès qu'on ose diviser leurs plaisirs; ils sont jaloux, si l'on ose s'envisager à son tour. Egoïstes, ils prétendent l'être seuls, et que personne ne le soit.

Dans les plaisirs qu'ils prennent avec nous, il en est peu qui pensent à nous les faire partager. [...] Par une contradiction perpétuelle avec leurs sentiments, ils exigent que nous ne jouissions pas des privilèges qu'ils se sont arrogés; nous, dont la sensibilité est plus grande, dont l'imagination est encore plus vive et plus inflammable par la nature de notre constitution. (*Le Rideau levé*, p. 314 [117])⁸³

82. En s'enfermant dans le couvent à la fin, en refusant le combat dans le monde, Laure avoue son échec, ou présente une attitude passive face à ce problème.

83. Les personnages passent très rapidement de la théorie à la pratique: ce reproche est très à propos dans une scène de *La Matinée libertine* [121], dans laquelle la comtesse fait physiquement comprendre à son partenaire qu'il faut

Ce cri de révolte paraît sincère et vrai. Les événements et les discours concourent presque tous à démontrer la nécessité d'une telle démarche, mais ils ne mèneront pas à une lutte déclarée contre les injustices d'une société toujours dominée par l'homme. La tirade de Laure, qui prend la forme d'une accusation contre l'égoïsme masculin, laisse transparaître les arguments de cette lutte dont l'issue serait l'équitable répartition des plaisirs entre l'homme et la femme. Le bon amant sera celui qui saura reconnaître le plaisir féminin, comme le marquis dans Félicia ou Mes Fredaines [120]:

Mon amant, dont aucun excès n'avait affaibli la vigueur, dont aucun dérèglement du coeur n'avait altéré la délicatesse, était l'homme le plus fait pour combler les désirs d'une femme voluptueuse. Toujours propre à donner du plaisir, cet objet était le seul qu'il eût en vue en jouissant. C'était pour me procurer mille morts délicieuses qu'il ménageait avec art ce baume qui donne la vie." (p. 277, je souligne).

Les innovateurs, ou les plus courageux, osent défendre une égalité naturelle et reprocher à l'éducation de fausser les cartes dans la société. L'inégalité a sa source dans l'éducation, disent par exemple François Doppet (op. cit. pp. 174-75 [82]) et l'auteur de La Morale des sens [116].

qu'elle ait aussi du plaisir: " Ne te presse pas, cher tonton... et puisqu'il faut absolument que cela soit, fais que mon compte s'y trouve... avec le tien" (p. 90); elle prendra ensuite le contrôle de la situation en donnant des conseils très précis à son amant sur la façon de procéder (p. 91). Nous n'en sommes plus aux mots ni aux théories, mais aux gestes, pendant la scène d'amour.

Certaines héroïnes restent stoïques dans l'injustice et disent même y trouver une source d'inspiration à leurs fantaisies sexuelles⁸⁴. D'autres refusent le compromis et leur colère éclate, même si elle ne se répand pas comme une traînée de poudre. La condition féminine dans la société est très peu enviable s'écrit Rosette:

Cent fois je me dis tacitement que le sort d'une jeune fille est à plaindre; esclave dans la maison paternelle, il faut de nécessité se conformer à des modes folles et injustes; redouter le qu'en dira-t-on, être toujours en garde sur soi-même, étudier ses démarches, vivre dans une gêne perpétuelle, et passer ses plus beaux jours dans l'ennui. Secoue-t-on ses préjugés? imite-t-on la conduite des hommes? à quoi n'est-on pas exposée? Les lois dès lors parlent contre nous, et souvent leurs soutiens ne s'en servent que pour triompher de notre faiblesse: est-ce les lois ou les hommes qui sont injustes? Non, il n'y a que les hommes, elles furent leurs ouvrages. (Rosette ou la Fille du monde philosophe, pp. 35-36 [55])

Rosette refuse le mariage tel qu'il est institué car elle le considère comme un joug et un cérémonial vide de sens. Elle l'oppose à une situation idéale (un "contrat") qui serait basée sur un consentement mutuel et l'égalité des deux partis. Cet autre personnage défend sa liberté sous le biais de sa liberté sexuelle et se rit des jugements que la société rend aux dépens des femmes et non des hommes:

J'ai eu des fantaisies, hé bien, où est le mal?
Si j'avais été un homme, j'aurais été de ces

84. Voir Mirabeau, Le Rideau levé [117]: "le bonheur des femmes aime partout l'ombre et le mystère; mais la crainte et la décence donnent du prix à leurs plaisirs" (p. 314).

messieurs à la mode [...] et j'aurais peut-être passé avec cela pour être de la plus grande probité. Je m'étais fait un système: chacun n'a-t-il pas le sien? J'avoue que je ne me refusais rien qui pouvait me conduire aux plaisirs. (Histoire de Mlle Laure, p. 54 [29])

Laure justifie sa liberté non pas sur la nature, mais sur l'exemple qu'elle tire de la société et sur la conduite des hommes, de qui elle se prétend l'égale.

La littérature galante véhicule toutefois une image -- devenue un lieu commun -- de la femme plus volontaire dans le jeu amoureux, une image de la femme comme séductrice. Le pouvoir de séduction des femmes est l'une des armes féminines les plus efficaces⁸⁵. Aucune victoire sur elle n'est possible. Les expressions du "culte" de la puissance de la femme affluent dans la littérature (galante ou non), prenant différentes formes, comme par exemple celle d'un témoignage

85. J'utilise le mot "arme" car il s'agit souvent d'une guerre pour la domination, ou du moins on fait croire à la femme qu'elle n'est pas totalement impuissante sous le joug masculin. Roland Barthes a analysé le rapport amoureux sous ces termes: "La langue (le vocabulaire) a posé depuis longtemps l'équivalence de l'amour et de la guerre: dans les deux cas, il s'agit de conquérir, de ravir, de capturer, etc.", in Fragments d'un discours amoureux, p. 223 (Paris: Seuil, 1977). Il parle aussi de la conquête de l'autre: "Cependant, curieux chassé-croisé: dans le mythe ancien, le ravisseur est actif, il veut saisir sa proie, il est sujet du rapt (dont l'objet est une Femme, comme chacun sait, toujours passive); dans le mythe moderne (celui de l'amour-passion), c'est le contraire: le ravisseur ne veut rien, ne fait rien; il est immobile (comme une image), c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt; l'objet de la capture devient le sujet de l'amour" (idem, p. 223, il souligne).

d'adoration ou bien de soumission forcée:

O beau sexe que j'adorerai toujours, reçois ici mon hommage. Le mortel le plus farouche s'adoucit à ta vue; [...] Mais achève de remporter la victoire. Que tout l'univers soit soumis sans trouble à tes lois. (La Capucinade, p. 10 [124], je souligne)

La coquetterie rend la femme maîtresse de l'univers, au point de réduire au silence tous les espoirs des hommes:

[...] les hommes si fiers, si enflés de leurs prétendus avantages, ne seraient-ils pas eux-mêmes que des machines organisées, que les femmes feraient mouvoir au gré de leur nombreux et singuliers caprices?⁸⁶

Les femmes manient les hommes comme des marionnettes. Elles profitent de la crédulité (et de l'orgueil) des hommes qui croient qu'elles leur cèdent, alors qu'elles agissent selon leur bon plaisir et qu'elles obéissent à leurs propres desseins. Elles s'affichent comme les véritables gagnantes de la scène galante, ayant placé leurs pions avec art.

Le narrateur de Point de Lendemain [151] le reconnaît à la fin de son aventure (Mme de T... l'a séduit pour faire croire à son mari qu'il était son amant, afin d'accueillir ensuite son vrai amant en toute impunité):

On annonça M. de T..., et nous nous trouvâmes en situation. M. de T... m'avait persiflé et me renvoyait, mon ami [l'amant de la dame] le dupait et se moquait de moi; je le lui rendais [il ne sait pas ce qui s'est passé [entre eux], tout en admirant madame de T..., qui nous jouait tous, sans rien perdre à la dignité de son caractère. (p. 402)

86. In Histoire de la vie et des aventures de la duchesse de Kingston, pp. 7-8 [28].

De nombreuses scènes du roman galant illustrent à merveille l'image volontaire de la femme et celle passive de l'homme, qui à son tour devient "objet"⁸⁷.

J'ai déjà évoqué le rôle éducateur qui est donné à la femme dans le récit d'initiation, après quoi le jeune homme sera prêt à se lancer lui-même sur les chemins du plaisir. La femme détient donc la clé de tous les plaisirs à venir⁸⁸. Souvent même, c'est la femme qui entortille, passivement⁸⁹ ou activement. La naïveté du jeune homme semble être un objet de ridicule:

Mme la princesse d'Hé... s'aperçut de mon excessive imbecillité et vit bien qu'il lui faudrait faire avec moi toutes les avances. (La Messaline française, p. 300 [45])

Rose se charge de déniaiser son jeune cousin, Vernol, avec plus de complaisance (Le Rideau levé [117]). L'initiative de la jeune fille montre son côté volontaire mais aussi sa

87. L'homme prend ici son rôle -- unique et limité -- d'étalon, ou bien, dans les romans de séduction, il n'est qu'un amant de plus que l'on "a eu" (dans La Matinée libertine [121]: après les "avoir eus", la comtesse les prête à sa femme de compagnie).

88. Quelques noms parmi les ouvrages déjà nommés: les jeunes héros de Ma Vie de garçon [33], de La Messaline française [45] et de Ma Conversion [117], Valfray dans Le Rideau levé [117], Montrose dans Félicia ou Mes Fredaines [120].

89. Elle sauve les apparences quand elle s'offre aux regards, puis aux désirs de l'homme, tout en lui laissant l'avantage du premier pas: elle feint de dormir, de s'évanouir ou de résister.

maturité. C'est la première fois pour tous les deux (mais Rose connaît quelques rudiments du comportement sexuel) et elle le guide du début à la fin. Tous les verbes d'action dépendent du "je" qui prévaut dans cet épisode (Rose a pris la parole)⁹⁰; le jeune garçon ne fait qu'obéir.

La femme garde longtemps l'avantage, bien après la phase d'initiation: la deuxième maîtresse du héros de La Messaline française [45] s'entoure de beaucoup de mystères (nous devinerons plus tard qu'il pourrait s'agir de Marie-Antoinette) et dirige la destinée et les plaisirs de son amant, qui ne peut que se soumettre. C'est elle qui pose les conditions de leur aventure, et qui le récompense de ses exploits sexuels. Mais alors que le libertin jouit d'une réputation qui lui vaut les éloges de ses contemporains, du fait qu'il rend public ses prouesses, la femme est astreinte à se cacher, à dissimuler ses désirs sous un masque d'hypocrisie (les fausses dévotes et les fausses prudes peuplent les romans, galants ou non). Félicia se sent obligée de justifier son manque de sincérité envers le chevalier d'Aiglemont, son amant, et ne lui avoue pas son aventure avec son oncle, le prélat, tandis que lui n'a pas hésité à conter sa faiblesse

90. Elle dit par exemple: "je le conduisis moi-même" (p. 395), "j'arrachai sa chemise" (idem), ou "[je] le renversai [...], je le découvris tout entier." (pp. 394-95)

pour la mère adoptive de Félicia, Sylvina⁹¹. Simultanément, l'homme reconnaît dans la sexualité féminine un pouvoir à la fois irrésistible et assujettissant.

La femme est un être de plaisir, de volupté dont les capacités sexuelles sont infinies, c'est du moins ce que ces romans essaient de montrer, en exagérant sur le nombre d'amants qu'une femme peut avoir, en multipliant les contacts sexuels et les scènes de jouissance:

Nous répétâmes ces exercices amoureux jusqu'au jour. La duchesse, surtout, fut toujours étendue sur moi ou sur Agathe. Elle est insatiable. (La Messaline française, p. 323 [45], je souligne)

Rien n'égale le plaisir féminin, qui est peint avec le maximum de détails dans les romans -- non seulement quand le narrateur est une femme, mais aussi par l'homme⁹². La puissance sexuelle de la femme n'est pas comparable à celle de l'homme:

Et remarque, mon ami, que chaque coup elle jouit avec moi double contre simple. Quel tempérament de feu! (idem, p. 321)

La supériorité de la femme dans Le rideau levé [117] se traduit par sa capacité numérique à jouir:

Enfin Rose, au milieu du foutre qui ruisselait de

91. Félicia ou Mes Fredaines, pp. 72-73 [120]; elle dit que "la dissimulation est chez [les femmes] un défaut privilégié" (p. 73).

92. Dans La Messaline française [45], le héros passe plus de temps à décrire les caresses et le plaisir féminin, qu'il ne le fait pour sa propre volupté, qui se traduit en nombre (voir par exemple p. 320-321).

toutes parts, demeura victorieuse après qu'ils se furent présentés entre eux [ils sont cinq] vingt-deux fois au combat, qu'elle eut arrosé trente-neuf fois par elle-même le champ de bataille. (Le Rideau levé, p. 422 [117], je souligne)

L'amant abdique et se retire, fatigué, sur les genoux; cette retraite, qui provoque les reproches de ces amantes, n'est pas très flatteuse pour les hommes et donne d'eux une image plutôt négative. La femme pousse un soupir de regret en constatant le désavantage des hommes:

[...] mais hélas! les désirs les plus ardents en fait d'amour sont très rarement chez les hommes, accompagnés de la force suffisante pour les satisfaire, tandis que notre sexe est toujours en état de jouir. (Correspondance d'Eulalie, p. 139 [44])

Eulalie marque nettement la différence entre les sexes et souligne de cette façon le triomphe de la femme dans l'arène sexuelle. L'épuisement est un signe d'infériorité. L'aventure du héros de La Messaline française [45] dépeint l'humiliation et le rejet dont vont souffrir les amants: le protagoniste se consacre complètement à sa nouvelle maîtresse, la duchesse de Pol..., et rentre chez lui "exténué de fatigue" (p. 318). Il tente de reprendre des forces en se restaurant avant de retrouver sa première maîtresse, la femme mystérieuse, mais il ne "[put] fournir qu'une course avec la plus grande difficulté" (p. 319). Enfin,

[...] elle me quitta parce que ma faiblesse blessa son amour-propre et ne satisfit pas son tempérament de feu. (idem, p. 319)

Quand le héros se dévoue entièrement à la duchesse de Pol..., son sort ne s'améliore pour autant, et il lui arrive de la quitter "vacillant sur [ses] jambes, affaibli par les excès" (p. 323). Il met des jours à se remettre de ses émotions, alors que les femmes sont anxieuses de le revoir, ou sont déjà occupées à d'autres tâches⁹³. La femme reste seule maîtresse de la scène amoureuse:

Le plaisir que je ressentais était excessif, mon adversaire se retira la tête baissée et quoiqu'il eût combattu vaillamment, je restai néanmoins victorieuse. (La Blondine, p. 61 [12])

La femme domine l'homme jusque dans son plaisir, puisque le narrateur de La Messaline française [45] ne sait pas comment interpréter sa volupté:

Ses yeux se ferment et je pousse moi-même, de concert avec elle, le dernier aveu de ma défaite. (p. 322, je souligne)

Il n'est nullement question ici de la supériorité numérique de jouir, ni d'endurance physique, seulement de l'association paradoxale de deux états, plaisir et défaite, rapprochés pendant ce moment clé, dans une sorte d'aveu freudien. C'est à la libertine sadienne que revient l'ultime pouvoir de supplanter l'homme, puisqu'elles ne se contentent pas d'épuiser un seul amant, mais des dizaines, des centaines à la fois: ces femmes ne sont jamais complètement satisfaites malgré le

⁹³. Idem, p. 323: la duchesse s'occupe de sa "cabale aristocratique".

nombre (in Histoire de Juliette [144]). La fatigue les empêche de continuer une quête qui n'aurait théoriquement jamais de fin. L'orgasme n'est pas le but ultime de l'acte sexuel; il s'agit, comme chez les libertins masculins, de comptabiliser, d'accumuler des chiffres.

La prostituée, bien sûr, a su tirer tous les avantages de cette situation, d'autant que ce type de personnage est abondamment représenté dans la littérature galante, mais son rôle n'est pas si clairement établi. Elle est femme, parfois une femme "libérée" (des entraves et préjugés sexuels) et s'offre à guider les femmes dans leurs rapports avec les hommes. Mais son rôle d'initiatrice ne se limite souvent qu'aux autres prostituées et ses leçons peuvent être lues comme des traités sur la prostitution. Les touches d'humour et d'ironie contre les hommes abondent, car ces derniers n'ont pas toujours le beau rôle. Les prostituées commentent les fantaisies de leurs clients pour se moquer d'eux. Mais quelquefois ces commentaires deviennent de véritables attaques: la femme refuse le don total d'elle-même, se jouant des désirs et de la faiblesse de leurs clients. La sexualité est une arme puissante puisque la prostituée se vante de manipuler l'homme comme une marionnette. Dans le passage suivant, le sarcasme ajoute de la chaleur au mépris éprouvé contre le "mâle" démystifié:

Les pauvres dupes nous regardent comme les vils

objets de leur passe-temps, et ne voyent pas qu'ils sont eux-mêmes les ministres de nos besoins ou de nos plaisirs. S'ils nous croient dignes de leur mépris, ils méritent bien autant les nôtres; et n'en sommes-nous pas vengés par le ridicule tribut que vient nous faire payer tous les jours, ou leur faiblesse, ou leur folie? S'ils nous montrent de la répugnance, nous leur rendons bien dégoût pour dégoût, ils doivent s'en apercevoir. Nous ne leur abandonnons souvent qu'une statue, et tandis qu'enflammés par leurs propres désirs, ils se consomment sur des appas insensibles, notre tranquille froideur jouit à loisir de leur sensibilité. [...] Une petite chaleur de sang renverse à nos pieds ces superbes, et nous rend maîtresses de leur sort. (Le Manuel des boudoirs, tome 3, pp. 219-220 [34])

Les rôles semblent de nouveau renversés dans cette relation où la femme domine encore le désir masculin, non pas grâce à sa supériorité physiologique comme avant, mais grâce à sa capacité de se détacher de l'autre et de feindre. Malgré cet atout, la prostituée est au service de ses clients, elle est objet de plaisir, manipulée, punie (beaucoup finissent à l'hôpital). Bien entendu, les avertissements de toutes sortes deviennent de plus en plus nombreux, jusqu'à la condamnation finale, le repentir, ou enfin la modération (schéma récurrent dans beaucoup de romans)⁹⁴.

La femme subit toujours les caprices sexuels de l'homme surtout dans la scène de la perte de la virginité. L'amant ne s'arrête pas lorsque la jeune fille souffre, même si, au

94. Voir l'étude sur la prostituée dans le Chapitre I.

départ, il semble redoubler d'attention à son égard⁹⁵. Comment accepte-t-elle cette situation et cette souffrance? Par un étrange renversement, l'homme qui se croit le vainqueur se voit peu à peu chargé de chaînes, celles de son désir. En se pliant au désir masculin, l'amante le domine et montre qu'elle lui est indispensable. Sa complaisance, sa condescendance et sa pitié est la vraie jouissance de la femme qui est consciente que par elle seule naîtra le plaisir. Félicia est récompensée de sa douleur:

Le pauvre chevalier n'était plus à craindre, il paraissait anéanti; alors, m'entrelaçant avec plus de confiance autour de lui, et le pressant contre mon sein, je recueillis avec délices jusqu'au moindre sanglot de sa voluptueuse agonie. Déjà tout ce que j'avais souffert était oublié: je jouissais réellement, sentant que je possédais celui qui m'était si cher, et qu'après avoir payé le bizarre tribut auquel la nature a voulu soumettre notre sexe infortuné, j'allais moissonner à mon aise dans le vaste champ des voluptés. (*Félicia ou Mes Fredaines*, pp. 58-59 [120], je souligne)

La volupté, la jouissance dont elle parle n'est pas physique, elle réside principalement dans la sensation d'être LE plaisir, au moment où elle peut reprendre contrôle sur son amant, tout en sachant qu'elle seule est la source de tous ses plaisirs et de ses besoins: elle le tient dans ses rêts.

La femme impose une image très peu passive dans le roman

95. La femme consentante doit faire face aux réalités que lui imposent son corps. Le passage de la condition de fille à celle de femme est quelquefois douloureux, insupportable (voir dans le chapitre II, pp. 246 et suivantes).

galant. Elle abandonne son rôle de victime en devenant initiatrice et en exprimant assez librement sa sexualité. Les protestations qui s'élèvent ici et là ne peuvent pas être confondues avec des intentions de révolte, car aucune préméditation ni profondeur ne s'y attachent. De plus, les femmes affirment d'abord leur indépendance physique, rarement leur indépendance spirituelle, sociale et économique. Il est notable que leur condition sociale n'en demeure pas moins inchangée dans ce contexte romanesque galant. Peut-être la raison réside-t-elle dans l'illusion de pouvoir que créent les jeux d'écriture? Les femmes occupent des places déterminantes dans le récit et l'écriture -- elles sont héroïnes et/ou narratrices -- et pourtant nous devons nous demander si la communication entre elles et le lecteur est directe, ou bien le jeu est-il faussé par un médiateur qui ne serait pas toujours de bonne foi?

Une victoire de faible durée:
le poids d'une condition héréditaire

La guerre des sexes

Les femmes paraissent dominer la littérature érotique par leur présence et leur rôle actif, mais cette supériorité n'est-elle qu'un mirage? C'est ainsi que le révèle Jean Starobinski:

La femme règne (on lui fait croire qu'elle règne).
C'est autour d'elle que flotte la promesse du

plaisir. Mais sa situation est ambiguë.⁹⁶

On parle énormément de la volupté des femmes, de celle éprouvée grâce à elles, dans une littérature qui ne leur est pas toujours destinée. En fait, il se joue entre l'homme et la femme une bataille dont l'enjeu est la maîtrise du royaume érotique⁹⁷. Tour à tour, chacun occupe la place privilégiée, quitte à la perdre au cours de la manche suivante. Ainsi que l'indiquent le vocabulaire guerrier et le type de situations mises en scène, les rapports des sexes se règlent comme des conflits, rarement sous le couvert de l'égalité⁹⁸. Il faut souvent un vainqueur et un vaincu, un maître et un esclave, un mentor et un élève.

Sporadiquement, les femmes se révoltent et protestent

96. Jean Starobinski, L'Invention de la liberté, p. 55 [296]. Cette remarque rappelle le cri de désespoir qui conclut la longue tirade de Madame de B*** dans Six Semaines de la vie de Faublas de Louvet de Couvray [105]. Elle a exposé au chevalier toutes les épreuves qu'elle a dû surmonter à cause de l'injustice et de l'égoïsme masculin: "Voilà, mon ami, voilà quel est le sort des femmes dans cette France où l'on prétend qu'elles règnent!" (p. 748).

97. Philip Stewart n'écrit-il pas dans Le Masque et la parole [298] que "l'érotisme implique le besoin de supprimer l'autre: preuve objective de son infériorité." (p. 193)

98. Même les femmes libertines se battent pour dominer l'autre plus que pour obtenir l'égalité. Mme de Merteuil dit "[je suis] née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre" (Les Liaisons dangereuses. Paris: Le Livre de Poche, 1975, Lettre LXXXI, p. 232). Elle est condescendante envers son rival et se moque de l'orgueil masculin. La libertine Clairwil prononce des discours identiques (Histoire de Juliette [144]).

contre la violence de l'homme, mais en êtres dociles, elles finissent par accepter leur sort, du moins tel est le message transmis par le texte écrit. La littérature galante, en même temps qu'elle propose d'affranchir la femme des contraintes sexuelles imposées par la tradition, véhicule des images et des idées reçues qui portent préjudice à la femme. Selon la nouvelle optique, puisque la femme est un être extraordinairement sexué, elle peut et doit se plier à toutes les avances -- et violences -- sexuelles, quitte pour l'homme à déclarer, au terme de ses aventures, que la femme est victorieuse. Le passage suivant décrit les raisons pour lesquelles la femme est supérieure, mais est-elle toujours triomphante?

En pareille situation [de séduction] une femme a toujours de grands avantages sur nous, même à armes égales. Si nous obtenons la victoire, elle est toujours imparfaite et peu glorieuse; rarement les furets qu'on recueille dédommagent-ils de ce qu'ils nous ont coûté de peines. Pour une femme, cela est différent; elle ne risque rien à hasarder la bataille. Si elle gagne la victoire, elle se couvre de gloire, et même elle ne perd pas toujours tant qu'on le croit bien: la résistance à ses douceurs piquantes et ses voluptés; si elle est vaincue, eh! mais... malgré ses hauts cris, elle s'en console, et telle souvent partage son désespoir en pleurant, dont la rougeur semble dire plaisamment, puissè-je avoir même de semblables consolations, et m'être trouvée à sa place. (Taupin d'Orval, Le Jésuite Misopogon séraphique, pp. 46-47 [146])

Le narrateur affirme que la femme est satisfaite, quelle que soit l'attitude que l'homme adopte. Il n'y a rien d'original

dans cette expression latente de misogynie, elle sous-tend seulement la méfiance qu'inspire l'émancipation féminine.

La femme est en droit d'exiger qu'on l'écoute dans la relation sexuelle, mais dans de nombreux cas on lui rappelle qu'elle doit demeurer subordonnée à son amant, à son époux. La narratrice de La Blondine [12] ne peut dissocier le plaisir de la femme de celui de l'homme: c'est la jouissance de l'amant qui entraîne la sienne (p. 9). Jusque la beauté féminine qui n'a de valeur que si elle est jugée par l'homme. Après avoir énoncé certains canons de la beauté, cette narratrice conclut:

Chaque homme a son goût et c'est lui seul qui nous sert de raison, dans le choix que nous faisons d'une fille ou d'une femme. (op. cit. p. 59)

ou

L'homme est fait pour être heureux, la femme est faite pour le rendre tel, voilà l'ordre de la nature.⁹⁹

Les personnages dans La Blondine vont à l'encontre de Laure et de Félicia qui, elles, se battent pour l'égalité de la femme dans la sexualité. La première partie d'Anandria de Pidansat de Mairobert [132] est dominée par les efforts et les sermons de femmes qui veulent éliminer les hommes de leur vie et créer

99. Cette remarque "rousseauiste" est tirée de La Rhétorique des putains, p. 15 [53]. Les philosophes louent l'abnégation chez la femme en même temps qu'ils préconisaient une liberté plus étendue, note Alice Laborde dans Diderot et l'amour (pp. 57-62) [249]. Le don de soi est une attitude que les coutumes ont imposée sur la femme depuis longtemps.

une société supérieure. L'héroïne semble se plier à ces principes et elle déclare que le vrai et seul plaisir ne peut naître qu'entre femmes (p. 57). Elle contredit tous ces préceptes après avoir été séduite par un homme et elle quitte la société secrète. Elle rappelle les exigences de la nature dans le but de défendre ses nouveaux penchants:

Vous savez par votre propre expérience, qu'on ne peut se soustraire [au penchant de la nature], que les promesses ni les serments ne peuvent rien contre elle. (p. 83)

En définitive, la libération sexuelle de la femme bénéficie-t-elle plus au partenaire masculin qui voit s'étendre ses perspectives de plaisir, après que la femme est devenue plus expérimentée, moins inhibée, et continue néanmoins à lui être soumise? La femme est souvent disponible aux désirs de son partenaire (ou de son prédateur). La liberté accordée à la femme n'est donc qu'un leurre qui dissimule la véritable intention des hommes: multiplier leurs chances de victoire et ensuite augmenter leur jouissance. Restif de la Bretonne dresse le portrait de l'épouse idéale: cette femme est plus agressive sexuellement que ne le permettait l'usage, mais pas pour elle-même, pour que son mari soit heureux, ainsi que le prouve l'emploi du pronom "il" dans une position de maîtrise. Les conseils de Restif sont formulés comme des recettes et définissent très strictement le rôle de la femme:

[...] De Combleval trouva dans sa jeune épouse, une beauté complète, et que le plaisir fut aussi

parfait que l'homme le plus voluptueux eût pu le désirer. Félicité qui tenait de ses lectures, commentées par La Metsuite, les recettes les plus raffinées de l'amour, fit d'une science dangereuse un légitime usage, pour augmenter la volupté, la varier, en marquer le terme avant l'instant où la satiété commence. Si son jeune époux veut rassasier sa vue de ses appas enchanteurs, destinés par la Nature à procurer un double plaisir, Félicité ne permet pas que le voile tombe entièrement, et que l'imagination n'ait plus rien à faire; s'il veut jouir, une molle résistance aiguise le désir, et ne cesse que lorsqu'une attaque plus vive semble exiger, plutôt que demander une entière complaisance; mais contente d'avoir donné le plaisir, elle ne souffre jamais qu'on en émousse la pointe; il faut que, même en la quittant, le désir perce encore. (La Femme dans ses trois états, tome 2, p. 6 [134], il souligne).

Le point de vue, évidemment masculin, ne laisse à la femme aucun choix si ce n'est d'être l'esclave sexuel -- et légitime -- de l'époux. Les désirs et plaisirs féminins sont-ils vraiment le point focal du rapport amoureux tel que le décrivent les romans galants des Lumières? Au discours "féministe" s'ajoute un deuxième, qui contredit le premier ou du moins voudrait limiter la liberté sexuelle de la femme. De plus, ce qui ajoute à la complexité de ce thème et à la confusion du lecteur, les deux discours font parfois partie d'un seul et même message, comme dans Le Rideau levé de Mirabeau [117].

La sexualité féminine sous l'hégémonie masculine

La littérature romanesque donne abondamment la parole à la femme, à la jeune fille et lui livre les clés de sa

narration. Diverses raisons et hypothèses sont avancées par Marcel Hénaff, que les recherches sur le narrateur sadien ont poussé à faire une analyse du rôle et de la place de la narratrice¹⁰⁰. Le critique a posé le problème du paradoxe "d'un auteur masculin" confronté à "un Je narratif féminin" (ibidem, p. 292, il souligne), et il explique pourquoi:

[...] comme si le scripteur, sous le masque de l'Historienne, devait se faire femme pour produire du récit, comme si le récit était indéfectiblement lié à quelque chose avec quoi seule la femme a affaire, comme si la femme en savait plus long sur ce qui, quant à son désir, intéresse l'homme.
(idem, p. 292)

La majorité des oeuvres galantes confirment l'importance qui a été concédée à la narratrice, et à travers elle, à la femme. La femme est évidemment prisonnière d'images que l'idéologie et la littérature en général reproduisent et transmettent. Et selon ce schéma, qui mieux qu'elle peut exprimer le plaisir et la volupté quand tout en elle la pousse dans cette voie. On lui réserve une place de choix, de contrôle, celle dont jouit le narrateur dans le roman, et ce, dans le dessein de profiter de l'image sensuelle qui émane du mythe féminin et en même

100. In Sade, l'invention du corps libertin, p. 286 et suivantes [233]. Ses remarques sont concises et présentent une interprétation valide sur la question. D'une part, le roman, en tant que genre mineur, était un domaine où le mâle avait peu à craindre, mais, pour cette même raison, il permettait bien des ouvertures. Ensuite, la femme pouvait affirmer ses aspirations politiques et économiques (égalité, reconnaissance de l'individu, par exemple), et accéder à l'indépendance.

temps pour choquer, transgresser un ordre qui empêche la sexualité féminine de s'exprimer librement. Liberté de papier? ou peut-être que l'homme se plaisait à devenir le jouet de l'être qu'il dominait dans la réalité. Celui qui prend la parole a tous les droits et tous les pouvoirs, ceux d'agencer à sa guise les idées, les situations, les personnages, puisqu'il a le privilège de choisir et de voir ce qu'il lui chaut, et de rapporter à sa façon. Que le témoin ait été une femme, ou ait prétendu en être une, permet de multiplier les effets transgressifs: c'est à la femme qu'est donné le pouvoir de voir, d'agir et de rapporter des activités que l'on dérobaît à la publicité.

La puissance sexuelle de la femme qui était la marque de sa supériorité devient aussi sujet de ressentiment et de méfiance. Les médecins et les philosophes soutiennent que la femme est asservie aux besoins de sa sexualité, qu'elle subit la tyrannie de ses organes sexuels (emprise physique) et de ses sentiments (emprise psychique). L'étude de Paul Hoffmann est des plus exhaustives sur le sujet (in La Femme dans la pensée des Lumières [238]). Il cite parmi d'autres Buffon qui dit que: "la vocation de la femme est biologique; elle est une matrice, un moule [...]" (p. 100), ou d'autres penseurs pour qui la femme "n'est pas un être qui puisse faire abstraction de son corps ni renoncer impunément à accomplir

les tâches que la nature lui dicte." (p. 144)¹⁰¹. Michel Foucault confirme que le processus "d'hystérisation du corps de la femme" a été accentué et théorisé à cette époque dans la littérature scientifique (Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir, p. 137 [223]). La majorité des textes médicaux s'accordaient à voir en la femme un "corps intégralement saturé de sexualité" (ibidem, p. 137)¹⁰².

Par ailleurs, les médecins n'ont pas renoncé à chercher dans la sexualité masculine des signes de supériorité de l'homme. A l'homme est acquis le droit de pénétrer, de posséder; la femme se contente de recevoir. Michel Delon a analysé dans les discours médicaux les développements qui ont servi à appuyer cette thèse¹⁰³. Il a disséqué ces textes pour mettre à nu les procédés subtils dont ces auteurs avaient usage. La neutralité de l'optique médicale est rarement observée: la façon dont sont structurés ces traités et leur style, les illustrations témoignent de leurs croyances.

101. Pour l'étude des théories qui ont influencé le siècle des Lumières, je renvoie à l'ouvrage très complet de Paul Hoffmann, La Femme dans la pensée des Lumières [238].

102. Michel Delon montre que de plus en plus au XVIII^e siècle les traités médicaux ont été agencés de manière à prouver la supériorité physique des hommes sur les femmes. Il écrit que "l'ordre de la nature tel que l'anatomie est censée le donner à voir, fait de l'activité virile un mouvement d'expression et de la passivité féminine une réception." ("Le prétexte anatomique". XVIII^e siècle 12 (1980), p. 39 [182])

103. In "Le Prétexte anatomique". XVIII^e siècle 12 (1980): pp. 35-48 [182].

L'orgasme féminin, même s'il est reconnu, ne produit rien et a des sources mystérieuses (op. cit. p. 41-42). Ces théories ont créé un climat d'inquiétude et de doute autour de la femme.

Les auteurs galants se font les "habiles" rapporteurs de ces théories. Le père de Laure (Le Rideau levé [117]) pense "que les femmes portent un vide qu'une nécessité perpétuelle, un appétit indépendant d'elles les porte à remplir" (op. cit. p. 428). Il disserte longuement sur l'inconstance et le tempérament des femmes (idem, pp. 424 à 434); il démontre à sa fille que "notre organisation" et la "fermentation des liqueurs" dirigent nos actions (p. 425), et plus spécialement chez la femme où le phénomène prend des proportions parfois difficiles à contrôler à cause de l'importance de l'imagination (p. 429). Ce discours pseudo-scientifique -- le père utilise des termes médicaux et semble baser sa théorie sur des expériences et des faits prouvés scientifiquement --, et le roman dans son entier, tend à démontrer que l'inconstance est plus dangereuse chez la femme que chez l'homme, car en cela elle dépasse les limites qui lui sont imposées par la nature de son organisme¹⁰⁴. Tous les romans galants

104. Il voudrait prouver, en illustrant ses arguments par une expérience de chimie, que l'infidélité a des conséquences physiques dangereuses chez la femme, et non chez l'homme. La prostitution est l'exemple extrême de ce qu'il faut éviter, à cause des conséquences désastreuses qui l'accompagnent (op. cit. pp. 430-31).

critiques de l'exubérance de la sexualité féminine n'aborderont pas le sujet d'une façon aussi spécifique et technique que Le Rideau levé, mais le discours médical misogyne est sous-jacent dans les développements des textes galants qui soutiennent de telles vues.

L'érotisme de la femme est soumis aux désirs de l'autre et le point de vue féminin -- le récit dans Le Rideau levé [117] est agencé uniquement par des narratrices -- dissimule mal l'hégémonie masculine. La volonté de diriger la sexualité de la femme est une réaction timorée qui traduit le malaise de l'homme envers la nature "excessive" et incontrôlable de la femme, étiquetée comme un mal. La femme se transforme en monstre capable d'avaler l'énergie vitale de l'homme et de le dominer. De nombreux romans galants semblent démontrer qu'une fois que l'on a libéré sexuellement la femme, il est difficile de la contrôler, de la satisfaire sauf par la force, ou bien elle doit accepter de se soumettre volontairement. Celui qui lui apporte le plaisir ou l'amour a toutes les chances de l'assujettir. Tels sont les avertissements qui se sont répandus dans la majeure partie des romans galants, comme dans les traités médicaux ou les réflexions des philosophes des Lumières.

La littérature galante contient de nombreuses mises en garde contre le pouvoir des femmes: le message, que l'on retrouve même dans des récits dont le ton général semble

défendre un point de vue féministe, est qu'il demeure essentiel d'aiguiller le plaisir féminin -- et moins le plaisir masculin¹⁰⁵. Le personnage du père dans le Rideau levé [117] développe chez Laure le besoin d'être indépendante mais il garde sur elle une emprise constante par ses discours et ses actions. Elle lui est tellement dévouée qu'elle accepte tout de lui. Le récit est habilement structuré pour mieux véhiculer la bipolarité du message: Laure commence son histoire en bousculant les préjugés qui emprisonnent les femmes dans leur rôle de victime sexuelle. Son apprentissage et son expérience mettent en valeur la nature particulière de la sexualité féminine. Mais parallèlement Laure subit l'influence de son père dont les avertissements lui rappellent les limites que les femmes doivent s'imposer ou accepter de la part de leur compagnon. Le roman reste dépendant des croyances endossées par les Lumières et conserve un aspect

105. Partout les libertins veulent poser des garde-fous pour les femmes. Eugène utilise des arguments aussi "convaincants" que ceux du père de Laure: "[...] et [le libertinage] qui est choquant dans les hommes, devient révoltant dans les femmes. Elles sont plus obligées que nous, d'être douces, modestes, pudiques, timorées, de vivre sous la sauvegarde des lois, et de ne pas s'écarter d'une égide qui fait leur salut." (Lesuire, Le Philosophe parvenu, tome 6, p. 44 [103]). Joseph de Maimieux et Restif de la Bretonne prouvent aussi que des différences doivent exister dans le libertinage, légitime chez les hommes, répréhensible chez la femme (dans la Suite du comte de Saint Méran, tome 2, pp. 22-23 [111] et dans Le Paysan pervers, tome 1, p. 296 [138]). Voir aussi ci-dessous les condamnations des femmes par les femmes pp. 456-57.

paternaliste et protecteur vis à vis de la femme.

Nous pouvons noter un flagrant paradoxe dans les romans où les femmes dominent le récit (quand elles sont narratrices, narrataires, héroïnes): même si on ne leur oppose qu'exceptionnellement des images masculines très fortes ou remarquables, c'est pourtant l'idéal masculin qui prévaut dans ces discours; Félicia dans Félicia ou Mes Fredaines d'Andréa de Nerciat [120], par exemple, semble supérieure à tous les hommes qu'elle rencontre. Nous ne la voyons pas se soumettre directement à ses amants (qui disparaissent rapidement du récit), mais plutôt à ce qu'ils représentent, ("l'homme"). Malgré son indépendance, elle se présente comme une femme qui obéit aux règles non écrites que la société lui a dictées.

Pour donner plus de poids à leurs appels à la soumission féminine et convaincre que l'inégalité doit bel et bien exister, les écrits galants -- et pas seulement eux -- demandent à leurs héroïnes de prendre le relais du discours masculin, de telle sorte que ce sont des femmes qui parlent à leurs consoeurs et condamnent les excès qui pourraient les entraîner trop loin. Elles prennent la place des hommes et excusent les désirs masculins. Eugénie, un des personnages de La Suite du comte de Saint-Méran (Maimieux [111]), détaille les horreurs dont peuvent souffrir les familles: une femme commet un véritable crime en étant infidèle, elle est déshonorée car elle se prostitue et elle détruit toutes les

valeurs, celle de la famille, des lois civiles et morales. Elle détruit enfin l'équilibre social, alors que son mari, dans une situation identique, demeure "rangé, sensible, bien-faisant" (tome 2, p. 23). Les femmes s'accusent de tous les vices et continuent à porter la responsabilité de la faute, comme dans cet extrait tiré des Lettres de Sophie et du chevalier de *** de Desfontaine [80]:

[...] je ne blâme point les hommes, et les femmes seules me paraissent condamnables; on ne chercherait point à les séduire, si on leur connaissait des principes. (Desfontaines, Lettres de Sophie et du chevalier de ***, lettre 52, pp. 206-207 [80])

Le fait que la femme ait le droit de parole dans le roman galant, artificiellement ou non, ne provoque aucun changement radical qui serait visible dans les mouvements de pensée et d'action. La liberté qui lui est accordée est limitée à des domaines très particuliers et insignifiants.

Deux interprétations peuvent être opposées: celle où l'on affirme qu'en général le libertinage a été la clé de la libération de la femme, et celle qui dévoile au contraire, par une lecture plus détaillée de l'ensemble de la production galante, que le vrai message concernant la femme n'a pas été si enthousiaste, ni homogène. Les romans galants ont abondamment mis en scène les changements qui ont bousculé les mœurs et les tendances sexuelles au XVIIIe siècle. La femme est décrite plus agressive et plus volontaire:

La galanterie est pour les femmes ce que la bravoure est pour les hommes, un moyen sûr et prompt de s'illustrer. (Nicolas Barthe, La Jolie femme, p. 7 [62])

Madame de Merteuil a choisi ce moyen, non pas pour s'illustrer, puisqu'elle refuse la gloire publique de ses conquêtes, mais pour se battre contre un système traditionnellement machiste. Certaines analyses modernes acceptent l'interprétation féministe du libertinage. René Nelli écrit que l'émancipation de la femme a été possible au siècle des Lumières grâce à la "luxure", et que la liberté sexuelle a été une "arme féminine" (Erotique et civilisations, p. 23 [272]). Cette affirmation est partiellement vraie, mais elle cache l'échec d'un processus qui n'a pu aboutir ni au XVIIIe siècle, ni au siècle suivant.

Quelques auteurs du XVIIIe siècle savaient que le libertinage n'était pas la panacée qu'attendaient les femmes pour résoudre leurs problèmes d'identité. Dans le roman galant, les femmes séduites sont facilement réduites à des nombres, à des types par les systématiciens de l'amour: les différentes espèces de femmes sont classées par tempérament, par nationalité, par climat et même selon la couleur de leurs cheveux¹⁰⁶. La petite encyclopédie qui en résulte est réductrice parce qu'elle fabrique des stéréotypes. La liste

106. La Blondine [12] offre un catalogue des capacités sexuelles établies suivant ce modèle (pp. 46 et suivantes).

cyniquement dressée par Con-Désiros révèle que le pouvoir des femmes est un mirage, qu'il n'est pas basé sur une reconnaissance absolue de l'autre sexe, du "sexe". Ma Conversion [117] présente un exemple extrême du procédé, car l'ironie mordante du narrateur n'épargne ni l'étalon (le gigolo), ni ses "clientes", ni ses maîtresses. Les femmes ne sont pas présentées sous leurs couleurs les plus avantageuses, car l'appétit sexuel du libertin ne fait qu'un avec la satire sociale: les femmes qui l'entretiennent ne sont plus très jeunes ni belles. Il finit par ne plus savoir discerner entre l'amour-désir et l'amour vénal, toutes ses conquêtes sont jugées de la même façon et balisent un parcours qui s'avérera frustrant quand se termine le roman. Cette littérature dans son ensemble a été très peu féministe¹⁰⁷. Le traitement ambigu des femmes dans le roman galant, où elles sont tour à tour réduites à un rôle d'objets sexuels, puis adorées pour leur sensualité et leur indépendance, nous fait douter qu'il ait jamais existé un discours cohérent et sincère sur les femmes. Le roman galant centre toute son attention sur l'image de la femme et de sa sexualité; il prétend être

107. Voir aussi les conclusions de Laroch dans Petits-maîtres et roués, pp. 21 et suivantes [253], et de Pierre Fauchery dans La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, pp. 524 et suivantes [221]. L'étude de Terry Smiley Dock montre que les articles ayant trait à la sexualité dans l'Encyclopédie étaient en général teintés de misogynie ("Du Libertinage dans l'Encyclopédie?" Laclos et le libertinage, pp. 75-86 [180]).

l'expression légitime des femmes (narratrices, narrataires, héroïnes), tout en gardant en vue les intérêts masculins.

Qui écrit? Et pour qui?

Bronislaw Baczko insiste sur le fait qu'il "n'existe pas, en effet de discours asexué sur la sexualité"¹⁰⁸. Pour lui,

Le langage n'est guère innocent. Tout discours met en jeu la différence des sexes. On y retrouve un code social qui s'inscrit dans le corps de toute fiction, celui qui commande les rapports entre les sexes. (Idem, p. 281)

Le débat ne peut être clos: qui sont les auteurs et les destinataires de la littérature érotique? Uniquement l'homme, disent certains (Steven Marcus, parmi d'autres). Il peut être indistinctement homme ou femme, réplique-t-on de l'autre côté, en justifiant le droit féminin à l'érotisme, et en assurant que les femmes peuvent aussi lire de tels ouvrages. Les premiers affirment qu'en dépit des développements en faveur des femmes, le désir masculin domine la scène galante et l'illusion de liberté que les hommes accordent à l'autre sexe leur sert d'alibi pour cacher des motifs moins généreux. De plus il paraît évident de dire que les femmes ne peuvent apprécier un livre dans lequel elles sont malmenées. Mais quel roman serait-il apprécié par elles dans ce cas-là? Nancy Miller écrit qu'à bien regarder, le genre romanesque écrit par

¹⁰⁸. Aimer en France [174], dans l'introduction du tome II, p. 281.

les hommes n'est pas destiné aux femmes¹⁰⁹; elle précise plutôt que:

It seems to me, however, that the text of feminine surrender must be seen as at least a double fiction: a masculine representation of female desire produced, ultimately for an audience not of women readers, but of men. (Idem, p. 150)¹¹⁰

Elle continue en montrant que l'indépendance de l'héroïne ne pouvait être possible sans la destruction de l'emprise paternelle et des liens matrimoniaux (ibidem, p. 151).

Même si les femmes ont écrit des romans galants, elles ont pour la plupart adopté une écriture masculine identifiable non seulement par le style, mais surtout par l'idéologie et l'accent du discours¹¹¹. Prenons le cas d'Alzarac ou la nécessité d'être inconstant de Mme de Puisieux (1762) [133]. Alzarac est un prince libertin qui a de nombreux succès dans une société où les femmes ne sont pas très farouches. Le narrateur insère quelques timides remarques sur la condition de la femme:

On refuse à un amant chéri, après des années de

109. Nancy K. Miller. The Heroine's Text. Readings in the French and English Novel, 1722-1782. New York: Columbia University Press, 1980, p. 149.

110. Voir aussi Bronislaw Baczko: "[...] il s'agit du discours des hommes sur les femmes, ou plutôt sur leurs représentations des femmes" (Aimer en France, p. 278 [174]).

111. Sur l'écriture masculine des femmes, voir aussi Pierre Fauchery dans La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807, pp. 93 et suivantes [221].

persévérance, des faveurs légères; au lieu qu'un époux inconnu a droit de tout exiger. Passons-vite sur cette réflexion: la pudeur et la raison se révoltent également contre cet usage. (p. 9, je souligne)

Dans un autre passage, une femme se plaint qu'il lui faille accepter silencieusement le libertinage de son mari (idem, pp. 175-177). Les scènes érotiques sont sensuelles sans que Mme de Puisieux emploie de termes crus: la sensibilité voltige autour des personnages pour les tenter de ses douceurs pudiques. Dans l'ensemble, le récit est illustré par une image complaisante des plaisirs. Les scènes de séduction sont dans le ton des conversations légères que l'on trouve couramment dans le genre galant. Il est apparent que le comportement des personnages masculins et féminins sont également des plus typiques (dans le style des romans galants de mœurs). Mme de Puisieux propose une analyse pittoresque du milieu de la cour et de l'effet, quelque peu dramatique, de la galanterie sur les individus sensibles. Elle reste complaisante vis-à-vis de la femme étouffée par les exigences masculines, mais elle n'excuse pas non plus les femmes qui s'adonnent sans remords à la galanterie, non pas au nom de la vertu, ni de l'honneur, mais parce que la femme s'aliène ainsi sa liberté¹¹². Elle est allée aussi loin que la plupart des

112. Cet argument diffère de ceux que l'on trouve habituellement dans la littérature galante et même dans la littérature romanesque.

auteurs masculins dans son évocation de la galanterie.

De nombreux auteurs masculins, tels Andréa de Nerziat, Mirabeau, Nougaret parfois, ont donné à leurs écrits une touche féminine et ont peint la sensualité de la femme avec beaucoup de conviction et de chaleur. Leurs héroïnes (Félicia, Laure, Lucette par exemple) sont très crédibles et les textes ne cachent pas leur sympathie, ni leur parti pris quand ils dévoilent les secrets d'alcôve: les points d'intérêt se concentrent autour du désir et du plaisir féminin plus que nulle part ailleurs.

La femme est essentielle dans l'expression érotique traditionnelle: dans ces récits, la femme ne peut être absente des variations et des tableaux de l'amour, tandis que l'homme, si. En outre, la femme semble gagner davantage de cette nouvelle liberté sexuelle que son partenaire masculin qui a bénéficié depuis toujours de l'indulgence des lois et de l'opinion. La gamme des plaisirs féminins également est plus étendue: on lui permet des pratiques que l'on interdit aux hommes (homosexualité, onanisme). Peut-être à cause du fait que cette littérature est destinée à satisfaire les phantasmes masculins, pourrait-on ajouter. Mais d'un autre côté, du moins jusqu'à Sade, la majeure partie des romans galants pouvaient s'adresser sans distinction aux lecteurs ou aux lectrices tant le plaisir féminin était reconnu et cultivé (avec les limites que j'ai mentionnées plus haut), et des

femmes ont pu signer certains de ces ouvrages (tout en restant fidèles au ton traditionnel). La libération de la femme est amorcée dans beaucoup d'ouvrages érotiques comme l'appel légitime d'un être qui voulait briser certaines de ses chaînes. Les romans galants pouvaient être tour à tour révolutionnaires¹¹³ et répressifs (comme Le Rideau levé [117]) au sujet des femmes sans que les auteurs y aient vu de contradiction, du fait que l'on ne concevait pas l'égalité de la femme comme un tout.

La femme est donc apparue dans sa bipolarité dans les discours galants. Il ne faudrait pas sous-estimer les discours galants à cause de la disparité de leurs arguments. Le genre romanesque en général, tirant exemple des principes établis par la société, a défendu des règles de conduite précises afin de guider la femme sur la bonne voie. La femme a été jugée, et condamnée au moment même où elle transgressait ces lois. Le roman galant a au contraire donné plus de champ libre à la femme en étirant ces normes pour y inclure quelques libertés de base. La femme n'est plus désavouée lorsqu'elle commet la faute (le désir et sa réalisation), mais seulement lorsqu'elle se laisse entraîner par l'excès, et ce, au même titre que son partenaire masculin. La plupart des romans galants ont eu le mérite de suivre les principes des penseurs

113. Dans les limites que l'on peut voir à cette époque.

féministes du XVIIIe siècle et se sont heurtés aux mêmes barrières idéologiques que les philosophes. De plus, l'apologie de la femme dans le roman galant n'a pas atteint la profondeur idéale qui lui aurait permis de s'émanciper totalement. La femme a été contenue dans son rôle de partenaire-objet sexuel dont on respectait le désir, la jouissance et la liberté conditionnelle, mais pas l'émancipation sociale et politique. Il faut donc reconnaître les mérites particuliers du roman galant surtout si, comme l'affirme Paul Hoffmann, il n'existe pas de vrai discours féministe au XVIIIe siècle¹¹⁴.

Les acquis de la galanterie des Lumières auront très vite été dissous par la Révolution et le totalitarisme destructeur de Sade. Chez ce dernier, quelques rares femmes ont la possibilité de se libérer totalement par la sexualité et de devenir maîtresses de leur destin (Clairwil, Juliette, la Durand, Mme Delbène, dans Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice [144]). Mais ce type de liberté ne peut conduire qu'au "putanisme" (c'est à dire à la disponibilité complète) qui n'est au fond qu'une autre forme de dégradation si la femme reste soumise aux désirs de l'homme. La litté-

114. In La Femme dans la pensée des Lumières, p. 563 [238]; il ajoute que l'on peut déceler "une secrète misogynie" même parmi les philosophes féministes (p. 563). Nancy Miller écrit aussi dans The Heroines' Text que "the plots of these femiocentric fictions are of course neither female in impulse or origin, nor feminist in spirit" (p. 149).

rature érotique au début du XIXe siècle n'a retenu que l'image de la femme facile et de l'amante soumise, non plus les deux dimensions sur lesquelles se situaient les rapports entre les sexes. Jacques-Philippe Saint-Gérard l'a montré dans son étude sur l'érotisme au lendemain des Lumières. Il écrit:

On voit se dessiner une représentation idéologique de l'érotisme dans laquelle la femme devient un objet littéraire au rôle étroitement circonscrit. [...] l'évolution de la société amplifie ce processus de dénégation de l'autonomie et de l'activité des êtres féminins. D'une attitude originelle de mépris [...], on passe à l'affirmation délibérée d'une misogynie qui exclut jusqu'au sentiment même de l'amour [...]. La mode contribue à accroître ce caractère d'objet imposé par la nature d'une société. ("L'Amour: érotisme, pornographie et normes littéraires (1815-1845)". Aimer en France, pp. 199-200 [174])

Le but de l'art érotique du XIXe siècle sera alors de satisfaire égoïstement les lecteurs masculins et moins les lecteurs féminins¹¹⁵. Pourtant la femme demeure invariablement nécessaire à l'écriture érotique et continuera à animer les discours sexuels d'une ferveur inégalable, et l'on y célébrera son apothéose, presque malgré elle.

115. In Women as Sex Objects, Studies in Erotic Art, 1730-1970, p. 9 [184], même si ce processus vient d'une volonté inconsciente de la part des hommes, ajoute l'auteur.

CONCLUSION

Masse hétéroclite, à l'image du genre romanesque tout entier, le roman galant rassemble sous son étendard toutes les formes d'expression du romanesque pratiquées alors. Les charpentes structurales et les techniques narratives sont plus que conventionnelles. Les romans galants, même s'ils ont bafoué les règles des bienséances stylistique et morale, ont fidèlement respecté les structures du genre romanesque. J'ai pu définir les classes majeures dans lesquelles s'insèrent les romans galants. La plupart d'entre eux -- dans la catégorie des romans galants de situation -- se présentent comme des peintures et des critiques de mœurs, certains afin de mieux justifier leur intérêt pour le libertinage. Un grand changement de mentalité pourtant traverse ce thème, traditionnellement dévoué au didactisme moral: ce n'est plus la sensualité, voire la sexualité, qui est mise en accusation, mais le gaspillage, l'inutilité des coutumes de la galanterie, les ridicules d'une classe adonnée à l'inactivité¹. Le mensonge, l'infidélité outrancière sont condamnés, comme ils le seront sous la Révolution quand s'affirmeront les valeurs

1. Nous ne pouvons pas parler de lutte des classes, car les valeurs qu'on oppose à l'idéal aristocrate n'appartiennent pas encore exclusivement à la classe bourgeoise.

familiales. Pour le reste -- que ce soit dans les romans de situation ou d'ambiance --, les romans galants s'accommodent parfaitement des intrigues orientales, des fables mythologiques et fantastiques car les tons onirique, léger, humoristique, satirique sont l'apanage du style galant, sans qu'il dédaigne parfois se tourner vers le réalisme trivial et social, dans les romans de la prostituée par exemple. Les voyages et les aventures fournissent aussi l'occasion de développer bien des découvertes et des utopies sexuelles dont ne manque pas de profiter le libertin philosophe.

Il va de soi que le texte érotique chérit particulièrement les tons de la confidence, de l'aveu dévoilé auxquels encouragent les échanges épistoliers, les mémoires ou les romans à la première personne. Il oblige quelquefois le lecteur à s'immiscer en intrus dans ces récits intimes qui ne concernent que le narrateur et un narrataire désigné. Le décor se prête à la séduction grâce à son symbolisme insulaire et protecteur: les boudoirs, les bosquets, les petites-maisons deviennent des temples d'amour dans lesquels aucun élément de la séduction n'est laissé au hasard. Les miroirs, les tableaux, les poses suggestives font partie des accessoires du libertin et de la libertine (et sont presque des adjuvants tellement ils jouent un rôle actif), qui cherchent à multiplier les effets sensuels. Tout se tourne vers le plaisir; et même si le plaisir n'est pas décrit, les développements

narratifs tendent à prouver que les protagonistes y sont sensibles: les descriptions, les portraits, l'action dénotent l'intention, avouée ou refoulée, de sacraliser les plaisirs.

Le roman galant dans son ensemble favorise le foisonnement, la variété dans les scènes qui composent sa structure et son intrigue, se conformant en cela aux principes moteurs du plaisir au XVIIIe siècle. Les écrivains essaient de circonvenir à l'ennui, aux effets néfastes de la répétition, par la multiplication des scènes amoureuses, par l'ingéniosité qui inspirent les variantes et les variations dont raffolent les amants en quête d'amusements. Le récit se ferme enfin, parfois arbitrairement, lorsque le personnage principal a atteint sa maturité, une meilleure connaissance de soi et de sa sexualité, lorsqu'il a épuisé toutes les possibilités narratives du plaisir, ou, dans le pire des cas, lorsqu'il est à bout de force et malade. La rédemption finale après le remords (le retour à la monogamie, au vrai amour) n'empêche pas que le récit des fautes passées soit souvent écrit avec beaucoup de complaisance, même dans le roman galant de situation. De ce fait l'expérience sexuelle fait partie de l'ouverture vers le monde et représente une étape initiatique nécessaire.

Le roman érotique a été très nettement marqué par la philosophie sensualiste où il a trouvé les principes justificateurs d'une conduite que l'on jugeait inacceptable.

C'est à cette époque que naissent quantité d'études sur la sexualité, sur les instincts sexuels, études entreprises par des savants et des philosophes. Les conclusions de ces discours, moralisateurs ou libérateurs, ont renforcé l'importance de la sexualité dans le comportement individuel et social de l'être humain: le physique ne doit pas être négligé si l'on veut arriver à une meilleure compréhension de l'homme. Il y a eu quelquefois divergence des conceptions sur la sexualité dans la littérature scientifique et dans la littérature galante. Selon Josef van Ussel, la sexualité a commencé à être vue comme un problème dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle (Histoire de la répression sexuelle, p. 24 [307]), alors que mon étude a montré que l'utopie galante était "pro-sexuelle", spécialement dans le roman galant d'ambiance. Le terme est de van Ussel, il s'applique à une attitude sans tabou, acceptant le corps et toutes ses fonctions.

Les discours "philosophiques" ou théoriques sur l'érotisme ou la sexualité forment une part non négligeable de l'intrigue, si ce n'est du point de vue de son volume, du moins de celui de la cohérence qu'elle lui donne. Le roman galant n'est pas le moyen d'expression des philosophes, mais il se targue d'être celui de la philosophie. La théorie n'est pas un élément secondaire; au contraire, elle est soit incorporée à l'action sous forme d'argumentations, soit elle

se sert de l'action pour démontrer des principes qu'il paraît alors inutile de discuter. Si la théorie a pour fonction principale de justifier les comportements des personnages, sa seconde fonction n'en est pas moins importante: emporté par le courant encyclopédiste, le roman galant désirait être utile au lecteur en se présentant comme un outil pédagogique. L'art érotique a souvent été tenté de se transformer en science et le livre érotique en manuel de sexologie. Ces tendances disparaîtront petit à petit au cours du siècle suivant, car nous pouvons reconnaître que l'érotisme moderne est un érotisme "gratuit", débarrassé des dogmes et des dissertations philosophiques inspirés par la morale des plaisirs.

Mais la théorie abstraite sans l'expérience (la mise en pratique) n'aboutirait à rien. Cette leçon, la littérature galante l'a également retenue des philosophe des Lumières. Voilà pourquoi l'action est si importante et que les leçons elles-mêmes sont très concrètes: dans ces récits, faire l'amour surpasse tous les discours métaphysiques sur le sujet. Les utopies galantes fonctionnent dans des sociétés libérées des contraintes morales et religieuses, ou du moins ces contraintes sont effacées pour des petits groupes de personnages. Mais en général, il s'agit plus ici de critiquer et d'attaquer les sociétés considérées comme oppressives que de reconstruire de nouveaux modèles de société.

Les "philosophes" galants remontent bien jusqu'à la

nature et aux instincts pour trouver un point d'attache à la nouvelle morale des plaisirs, mais ils ne désirent point retourner à l'état de nature. Le but est de goûter un bonheur terrestre qui soit plus accessible. Ce bonheur ne se conçoit que si l'individu est en paix avec lui-même, si ses désirs sont satisfaits (lorsqu'il n'est plus frustré et en peine), et par extension, s'il est en paix avec l'autre -- c'est-à-dire avec la société. Cette conception du bonheur est centrée tout d'abord sur la liberté sexuelle, et ne dépassera que très rarement ce niveau dans la littérature galante.

L'intrigue galante facilite les mouvements, les brassages des mondes, des corps, des rôles, mais chacun finit par regagner son groupe et conserver ses acquis. La femme est à la fois gagnante et perdante dans ce jeu des pouvoirs. Elle cherche à atteindre l'indépendance et l'égalité. On lui accorde la première, mais parfois pour mieux profiter d'elle. Quant à la deuxième, la société n'est pas prête à la lui concéder. Le roman galant n'est pas plus ni moins misogyne que le reste de la littérature des Lumières. Il donne la parole à la femme, lui reconnaît certains droits et lui demande en retour de se soumettre aux phantasmes sexuels masculins. Le procédé est assez subtil, très peu agressif et non violent dans sa réalisation, au point qu'il n'est nullement comparable au phénomène de dégradation de l'individu qui est la base du libertinage sadique.

L'érotisme rayonnant que nous trouvons principalement dans les romans galants d'ambiance est constructif, tolérant. Toutes les fantaisies sont acceptées sauf si elles aboutissent à des excès incontrôlables. Cet érotisme se nourrit des effets produits par la transgression (les interdits de la langue et de l'acte), mais, dans l'enthousiasme de sa logique libertaire, essaie d'atténuer, d'éliminer toute idée de faute. Les seuls ouvrages qui exploitent intempestivement les procédés de l'érotisme de l'interdit sont les pamphlets révolutionnaires. Ils s'en servent pour provoquer, calomnier et détruire les personnes ou les catégories de gens qu'ils veulent dénigrer. Les pamphlets entraînent le roman galant aux confins de l'érotisme car ils utilisent les tableaux sexuels à des fins non-érotiques: le plaisir des personnages ne sert qu'à les rendre ridicules et à montrer leur dépravation.

A l'opposé, le roman galant tente de libérer des tabous, en les évoquant continuellement et en aplanissant les barrières du langage. Dans ces nouveaux rapports qu'établit l'homme envers sa sexualité, les plaisirs ne sont plus indicibles. Le désir peut s'exprimer, à chacun de choisir son mode d'expression. Sur le plan des images, les tableaux sont colorés, minutieusement dessinés, les détails choisis selon qu'ils évoquent des actions vivantes et en mouvement. Les tableaux verbaux dépassent en qualités artistiques les

gravures qui illustrent les ouvrages. Le narrataire-voyeur se retrouve souvent impliqué dans l'action par des invitations directes. Ainsi il se voit obligé de participer à l'action, et essaie d'entraîner avec lui le lecteur. De nombreux critiques admettent que c'est vraiment à partir de cette époque que l'art érotique occidental prendra sa forme la plus sophistiquée². De plus, l'érotisme, sous l'influence de la galanterie raffinée, s'habitua au luxe, aux décors exotiques, aux élégances et à la richesse du langage que lui lègue le XVIIIe siècle. Et pourtant nous pouvons observer que l'érotisme des Lumières ne survivra pas comme écriture, peut-être parce qu'il était probablement trop dépendant d'une certaine culture, d'un certain mode de vie que la Révolution a effacé.

La production de romans galants continuera jusqu'à la fin du siècle sur le modèle des oeuvres publiées avant la Révolution. Elle sera marquée par une recrudescence des ouvrages pamphlétaires et par les productions du marquis de Sade³. Le roman érotique aristocratique va peu à peu disparaître sauf

2. Parmi eux, citons Stephen Marcus, The Other Victorians [261], Alexandrian, Les Libérateurs de l'amour [185].

3. Bien que la plupart des romans du marquis de Sade n'aient pas été publiés au XVIIIe siècle, sa réputation fut établie par ceux qui avaient été diffusés (Aline et Valcour (179*), La Philosophie dans le boudoir (179*), Justine ou les Infortunes de la vertu (179*)...).

sous la plume du nostalgique Andréa de Nerciat et de quelques autres. Dans l'ensemble de la production romanesque, l'intrigue galante occupe toujours une place importante après les intrigues sentimentales, les aventures romanesques et la peinture de mœurs⁴.

Sade est le seul qui a réellement su consommer la rupture à la fois avec le genre romanesque traditionnel et avec la morale (sociale ou religieuse). L'écrivain philosophe a joué avec les moyens offerts par le genre (voyages, aventures, peintures de mœurs, réflexions philosophiques, initiation) pour mieux marquer sa différence, railler les systèmes, quels qu'ils soient. Malgré son enfermement et son très long bannissement de la littérature, il est néanmoins resté, selon Béatrice Didier, "le premier phare, le plus brûlant, le plus éclairant de ce siècle des Lumières"⁵. Il a influencé les générations d'écrivains qui ont suivi et a transformé la conception de l'érotisme. C'est lui qui a eu le mot de la fin, étouffant parfois ce que le XVIIIe siècle galant pouvait offrir de positif.

La conception sadienne de l'érotisme n'est pas née de but en blanc; il s'agit plutôt d'une métamorphose raisonnée d'une

4. Ces conclusions ont été tirées à partir des chiffres de la Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800 d'Angus Martin, et al (pp. xxxvi à 1) [164].

5. In Justine ou Les Malheurs de la vertu, Préface, p. IX [146].

tradition érotique longtemps pratiquée et dont nous retrouvons les racines dans les manifestations galantes du XVIII^e siècle. Sade va systématiser l'érotisme, en décrivant les rapports sexuels et les corps d'une façon plus froide et plus méthodique; les scènes érotiques sont présentées comme des bilans, des variations à l'infini sur le même thème, sans être tout à fait identiques aux précédentes (comme dans les Cent vingt Journées). Le narrateur devient alors une espèce de chef d'orchestre dirigeant les autres personnages dans la symphonie de l'exagération. Les détails voluptueux vont être remplacés par le nombre (mensuration, nombre d'orgasmes, de partenaires), dans une obsession arithmétique qui était latente -- mais moins développée -- dans la littérature galante; les corps deviendront des objets, broyés par les désirs extravagants des libertins. Cette obsession est si forte que Marcel Hénaff n'hésite pas à parler de "stakhanovisme" de la jouissance (Sade. L'Invention du corps libertin, p. 321 [234]). Hénaff est allé jusqu'à faire un rapprochement entre la doctrine du capitalisme et l'utilisation des corps dans les scènes d'orgies où tous les stades de production peuvent être identifiés (idem, pp. 165 et suivantes).

Les libertins sadiques puisent leurs principes destructeurs dans les mêmes sources que les libertins des générations précédentes. Ils vont jusqu'à citer les préceptes enseignés par ces derniers, préceptes auxquels on avait

attribué des interprétations totalement opposées. Le relativisme est poussé à l'extrême, si bien que pour mieux affirmer leur liberté, les libertins foulent aux pieds tous les anciens préjugés et toutes les anciennes valeurs -- liens familiaux, sociaux, moraux:

Le libertinage [...] est un égarement des sens qui suppose le brisement total de tous les freins, le plus souverain mépris pour tous les préjugés, le renversement total de tout culte, la plus profonde horreur pour toute espèce de morale, et tout libertin, qui n'en sera pas à ce degré de philosophie, flottant sans cesse entre l'impétuosité de ses désirs, et de ses remords, ne pourra jamais être parfaitement heureux. (Sade, Histoire de Juliette, Oeuvres, tome 8, VI, p. 511 [144])

La conséquence, c'est que le philosophe sadique ne peut s'intégrer à aucun système car il brave par ses actions des principes qui sont censés le guider⁶. Le texte sadien est un texte de révolte continuelle; cette révolte doit obligatoirement s'exprimer par le sexe, qui malgré tout n'est pas l'ultime fin, puisque la satisfaction et l'orgasme ne sont pas les moments paroxystiques de l'action érotique. Cela veut dire qu'il n'y a aucune raison pour que cesse l'enchaînement des scènes sexuelles, surtout que le but de Sade n'est pas de plaire⁷. La multiplication, le foisonnement prennent un autre

6. Telle est la conclusion d'Ann Thompson dans "L'Art de jouir de La Mettrie à Sade", Aimer en France, p. 321 [176].

7. Béatrice Didier écrit que Sade "n'a pas voulu plaire au lecteur, selon les canons de l'esthétique classique, mais au contraire lui déplaire, le choquer, le violer", idem, pp. XXV et suivantes [147].

sens chez Sade: l'exagération, l'extrême vont peu à peu dépasser le domaine de la sexualité, le transcender par la saturation et, pour Béatrice Didier, entraîner le libertin vers l'absolu⁸. La Révolution a enterré le libertinage mondain, déjà condamné depuis un certain temps⁹. A sa place, Sade a voulu imposer un libertinage totalitariste, envahissant, bien plus élitiste que ne l'était le libertinage mondain. Le libertinage sadique est un libertinage sans aucun compromis, un libertinage qui a tenté les auteurs galants les plus téméraires, sans qu'ils aient toutefois osé le définir avec autant de fougue et de passion. Sade foule aux pieds toutes les hésitations philosophiques de ses prédécesseurs. Mais même s'il s'impose comme la figure de proue de l'érotisme, a-t-il vraiment complètement estompé l'image voluptueuse qui est la marque du XVIIIe siècle galant?

8. In "Du Conte philosophique au roman noir et romantique", Justine ou Les Malheurs de la vertu, p. 421 [147].

9. Philippe Laroche, Petits-mâîtres et roués, p. 341.

APPENDICE A

ANALYSE STRUCTURELLE DE LA MATIERE EROTIQUE
DANS LE RIDEAU LEVE.
L'APPRENTISSAGE EROTIQUE.

Table 1. Analyse structurale de la matière érotique dans le Rideau levé. L'apprentissage érotique.

NARRATEUR (ROLE)	PERSONNAGES	ACTIVITE SEXUELLE	STYLE	TECHNIQUE NARRATIVE
Laure (actrice) (p. 321)	Laure et son père	Caresses et baisers du père (badinage).	Vocabulaire concret et précis ("fesses", "cuisses" ...).	Descriptive, détaillée (les caresses) mais ton empreint de fausse naïveté de la part de la narratrice qui se replonge dans son passé).
Laure (voyeur) (p.324)	Son père et Lucette (la gouvernante)	Il caresse la jeune femme endormie. Laure découvre la masturbation.	Concret et explicite.	Découverte des parties intimes: Laure ne sait pas ce dont il s'agit mais elle est involontairement très précise bienqu' ignorante de l'exacte signification des gestes.
Laure (voyeur puis actrice) (pp.325-331)	Son père et Lucette	Acte d'amour. Laure complète alors son éducation.	Précis mais comme elle ne connaît pas les termes exacts, elle utilise des dérivatifs ("fente", "boule", "le bout en était rouge" ...).	Description des corps (masculin et féminin): sous forme de tableau vivant.
	Laure et son père	Il la masturbe. Elle en fait de même avec lui.	Mêmes mots.	
Laure (actrice) (pp. 334-35)	Laure, son père et Lucette	Caresses (lesbianisme).	Son père lui a enseigné les termes sexuels qu'elle va désormais utiliser ("conin", "la petite motte", "clitoris"). La précision est toujours de rigueur.	Descriptive et détaillée (chaque geste, l'un après l'autre, dans la logique de l'amour). Utilisation du dialogue: conseils et expressions du plaisir (points de suspension).

Table 1--continued

Laure (actrice) (pp. 348-49)	Laure, Lucette	Caresses (lesbianisme).	Le vocabulaire sexuel est enfin établi et cette convention sera suivie jusqu'à la fin du roman. Peu de détours et de métaphores, le mot juste est préféré aux détours et au suggéré. Le texte ne fait pas entendre, il décrit les actions dans leur totalité.	Énumération des habitudes saphiques de la jeune fille et de sa gouvernante. Mise en action des leçons théoriques et des récits sur le plaisir.
Laure (actrice) (pp. 350-359)	Laure, son père, puis Lucette	Le sacrifice de sa virginité. Les trois personnages se mêlent dans la recherche d'un plaisir total (bonheur pour Laure).	A la fois le mot juste et imagé: pour donner plus d'impact aux gestes (ex: "le couteau sacré", "immoler mon pucelage", se mêlent aux mots crus comme "cul", "conin", "branler"...).	Elle se complaît à faire son portrait en pied et nue, et à peindre cette scène. Énumération des actions avec une variété de verbes d'action qui se succèdent rapidement, ce qui donne à l'ensemble à la fois cohésion et vie (très "photographique").
Laure (actrice) (p. 362)	Laure et son père	Sodomie.	Précis et détaillé.	Description d'une position: comment faire.
Laure (actrice) (pp. 370-71)	Laure et Rose	Caresses saphiques.	Détaillé.	Jeu entre les deux jeunes filles qui se transforme en scène d'amour. Elle raconte ensuite la même scène à son père. Le récit des plaisirs partagés par les jeunes filles excite les désirs; ils passent à l'action.
	Laure, son père et Rose	Trio.		
Rose (voyeur) (Laure devient narrataire) (p. 376)	Isabelle	Masturbation.	Précision du geste mais pas du mot parce que Rose ne sait pas vraiment ce qui se passe: mais elle utilise des expressions suggestives qui suffisent à camper la scène.	Description naïve de la jeune fille ignorante, qui ne rate toutefois aucun détail.

Table 1--continued

Rose (voyeur) (pp. 378-383)	Isabelle, Justine (femme de chambre) et Courbelon (son ami)	Courbelon caresse les deux jeunes filles et fait l'amour avec Justine. Rose est excitée par le spectacle et éprouve un plaisir intense.	Rose, bien qu'innocente et igno- rante des activités amoureuses, utilise des expressions crues ("con") ou trouve naturellement des images pour ce qu'elle voit ("son outil" ...).	Rose est voyeur et ne perd rien de la scène qui semble se dérouler pour elle: elle est placée à un endroit où aucune action ne lui échappe. ("toutes leurs paroles étaient parvenues à mes oreilles; aucune de leurs actions ne m'avaient échappé." (p. 383)
Isabelle (actrice) (Rose devient narra- taire) (pp. 385-87)	Isabelle et Justine; elles sont rejointes par Courbelon	Caresses saphiques, puis Courbelon entre en scène, se fait caresser par les jeunes filles et fait l'amour avec Justine.	Elle commence son récit en évitant d'employer le mot juste, bien qu'elle décrive les gestes en détail. Mais sa narrataire (Rose) lui en fait le reproche: "Ma chère cousine, lui dis- je, pourquoi n'emploies-tu pas les termes et les noms que tu sais? Je les ai tous entendus de Courbelon et de Justine." (p.386). Elle obéit à cette requête et son récit change de ton: la crudité remplace la timidité.	Initiation par la parole vite suivi du geste. Description du trouble que font naître les premières caresses sexuelles, mais la curiosité l'emporte.
Isabelle (actrice) (pp. 389-90)	Isabelle (narratrice) et Courbelon	Défloration de la jeune fille. La souffrance éprouvée par la jeune fille (thème que l'on retrouve dans <i>Félicia</i> et dans la <i>Blondine</i>) rem- place les expressions de plaisir et cette expé- rience est comme une épreuve.	Vocabulaire explicite, et agrémentés de détails réalistes ("il m'a enfoncé son vit qu'il avait mouillé de salive").	Récit de la première fois, mais en insistant sur le côté négatif de l'expérience. A mettre en parallèle avec le bonheur et le plaisir mutuellement partagés de Laure et de son père.
Rose (actrice) (pp. 393-96)	Rose et Vernol	Première expérience (Rose met à profit ses connaissances théo- riques apprises grâce au récit d'Isabelle). Elle initie le jeune homme.	Vocabulaire explicite et quelques périphrases qui recréent la naïveté des enfants qui découvrent le plaisir ("ses petites olives", "ce charmant bijou").	Initiation des deux jeunes gens; chaque étape -- chaque geste -- n'a qu'un seul objet, celui de peindre un tableau réaliste qui devra traduire le tâtonnement des enfants à la recherche du plaisir.

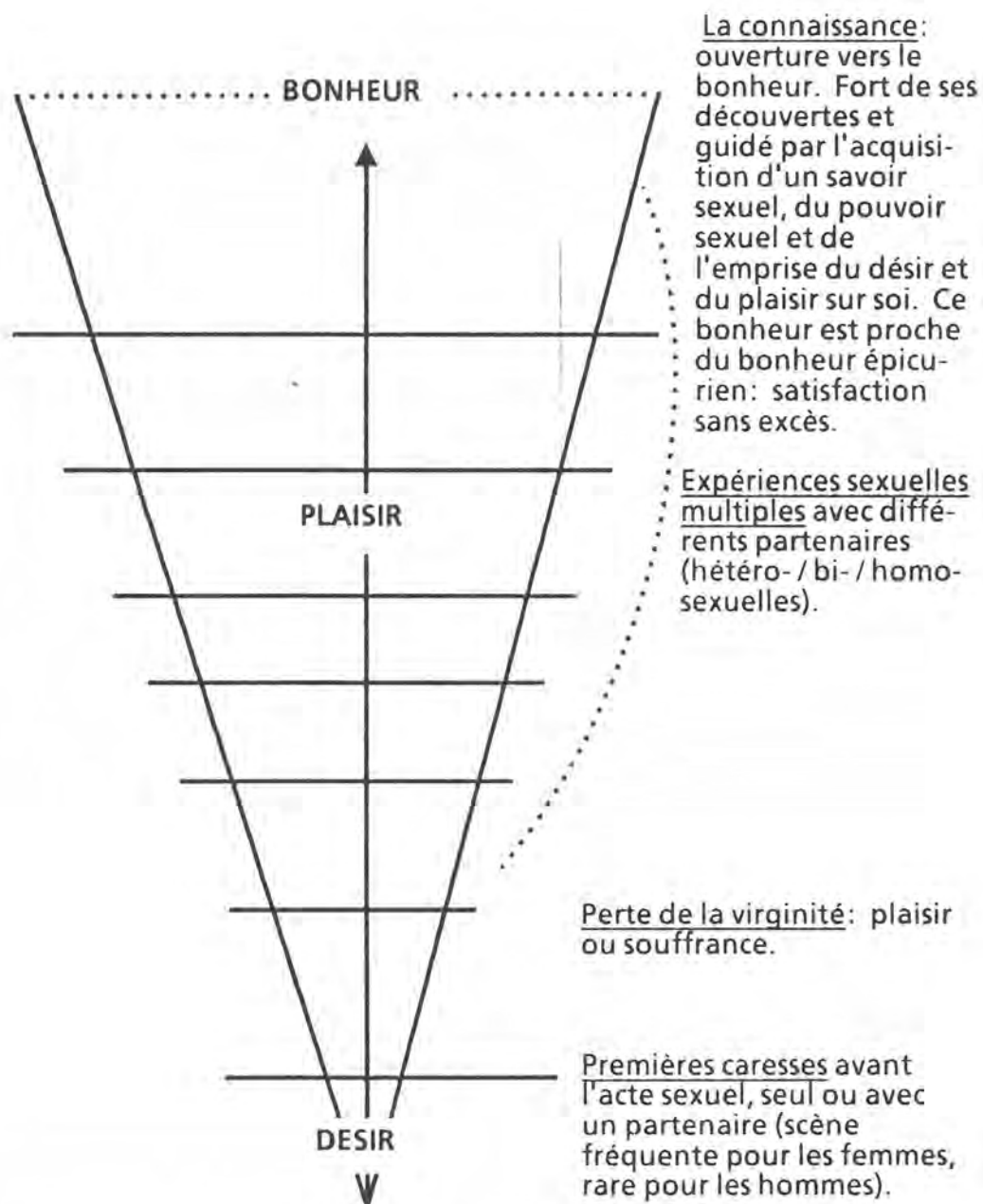
Table 1--continued

Laure (actrice) (pp. 398-399)	Laure, son père et Rose	Scène de lesbianisme (avec le godemiché, dont le mécanisme et le l'utilisation sont expliqués) et de sodomie.	Toujours explicite; et dans le cas du godemiché, très précis et détaillé. Vocabulaire technique ("tuyau", "piston", "seringue", "ressort d'acier").	Après l'expression du plaisir, le récit devient technique à la manière d'un article ou d'une planche de l'Encyclopédie.
Laure (actrice) (pp. 401-415)	Laure, son père, Rose et Vernol	Scène d'orgie et de partie carrées, les corps sont mêlés, différentes positions et combinaisons sont essayées; homosexualité masculine et féminine.	Expressions crues et précises qui créent un tableau vivant et plein de mouvements.	Récit constitué de différents tableaux où se mêlent tous les plaisirs: sexuels, de la table, du décor un peu oriental; mais un sentiment de malaise se dégage à la fin, à cause de l'excès.
Laure (pp. 417-422)	Rose et cinq hommes	Scène d'orgie dont la femme est le centre de toutes les caresses; mais décrite comme un excès qui ne doit pas servir d'exemple. Rose en meurt à la fin; Vernol attrape des maladies qui le diminuent et l'affaiblissent.	Plus que le détail, ici ce sont les nombres et les expressions hyperboliques ("arrosée de foutre, nageait dans le plaisir", "guirlande de cons", "au milieu du foutre") qui donnent le ton à cette scène.	Laure raconte ce que fait Rose et ses compagnons; elle n'a pas été témoin direct, mais elle nous fait part des événements comme ils lui ont été contés. Le narrateur semble entrer dans la scène ("il fallut se reposer un moment. <u>On</u> était fort échauffé").
Laure (actrice) (pp. 441-442)	Rose et Eugénie (qui est sa narrataire)	Caresses saphiques.	Vocabulaire explicite et ton très <u>complaisant</u> .	Initiation d'Eugénie. Elle répète à son amie les moments agréables qu'elles ont partagés.
Laure (spectatrice) (pp. 444-445)	Eugénie et son ami, Valfay, avec l'aide de Laure ("je te branlais")	L'amour dans un couvent: caresses et première fois.	Vocabulaire à la fois voilé ("ce bijou") et explicite ("je te branlais", "tu déchargeais"): pour traduire l'affection qu'elle éprouve pour la jeune fille.	Tableau des plaisirs.

APPENDICE B

STRUCTURE DES ROMANS GALANTS D'INITIATION.
OUVERTURE VERS LE BONHEUR.

Table 2. Structure des romans galants d'initiation.
Ouverture vers le bonheur.



Naissance du désir (le personnage est séduit / il répond à l'appel de la nature / il surprend d'autres personnages en train de faire l'amour).

APPENDICE C: ILLUSTRATIONS DES ROMANS GALANTS.



Gravure 1. Ma Conversion (Edition J-Z. Malassis, 1929) [p. 19]¹.

1. La référence entre crochets renvoie aux illustrations reproduites dans l'édition moderne de ces romans:

- * Gravures 1 à 9: Ma Conversion, in Oeuvres érotiques de Mirabeau.
- * Gravures 10 à 15: Le Rideau levé, idem.
- * Gravure 16: La Messaline française, in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, III.
- * Gravures 17 à 19: Les Progrès du libertinage, in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, II.
- * Gravures 20 à 32: Mémoires de Suzon, soeur de D. B. portier des Chartreux, in Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, I.
- * Gravures 33 à 36: Histoire de Marguerite, fille de Suzon et La Cauchoise, idem.



Gravure 2. Ma Conversion [p. 20].



Voyez son Café comme il bondit

Gravure 3. Ma Conversion [p. 41].



Gravure 4. Ma Conversion [p. 47].



Gravure 5. Ma Conversion [p. 77].



Je déclare la Nue

Gravure 6. Ma Conversion [p. 105].



Gravure 7. Ma Conversion [p. 119].



Gravure 8. Ma Conversion [p. 139].



Le Rideau cache les Mœurs

Gravure 9. Ma Conversion [p. 145].



Gravure 10. Le Rideau levé [p. 327].



Gravure 11. Le Rideau levé [p. 353].



Gravure 12. Le Rideau levé [p. 357].



Gravure 13. Le Rideau levé [p. 409].



Gravure 14. Le Rideau levé [p. 413].



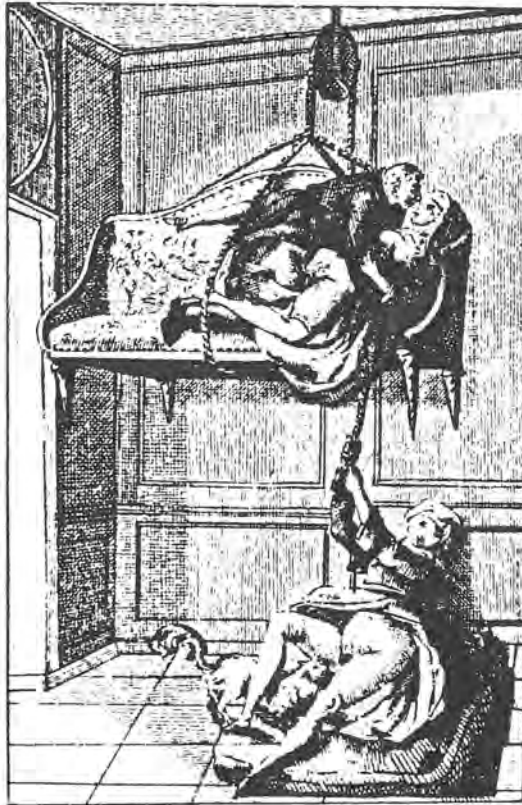
Gravure 15. Le Rideau levé [p. 419].



Gravure 16. La Messaline française [p. 297].



Gravure 17. Les Progrès du libertinage [p. 258].



Gravure 18. Les Progrès du libertinage [p. 472].



Gravure 19. Les Progrès du libertinage [p. 477].



Gravure 20. Mémoires de Suzon [p. 242].



Gravure 21. Mémoires de Suzon [p. 267].



Gravure 22. Mémoires de Suzon [p. 281].



Gravure 23. Mémoires de Suzon [p. 293].



Gravure 24. Mémoires de Suzon [p. 295].



Gravure 25. Mémoires de Suzon [p. 307].



Gravure 26. Mémoires de Suzon [p. 311].



Gravure 27. Mémoires de Suzon [p. 317].



Gravure 28. Mémoires de Suzon [p. 319].



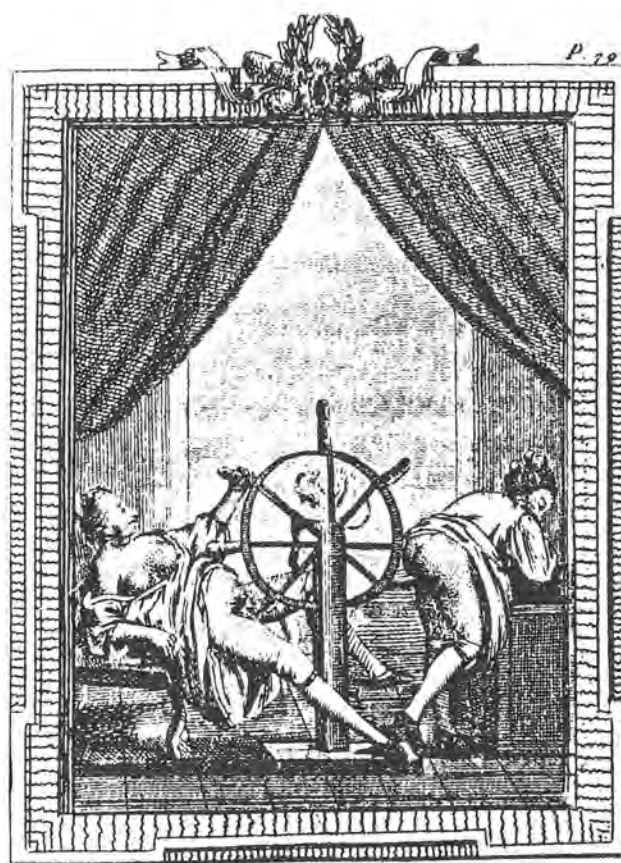
Gravure 29. Mémoires de Suzon [p. 323].



Gravure 30. Mémoires de Suzon [p. 327].



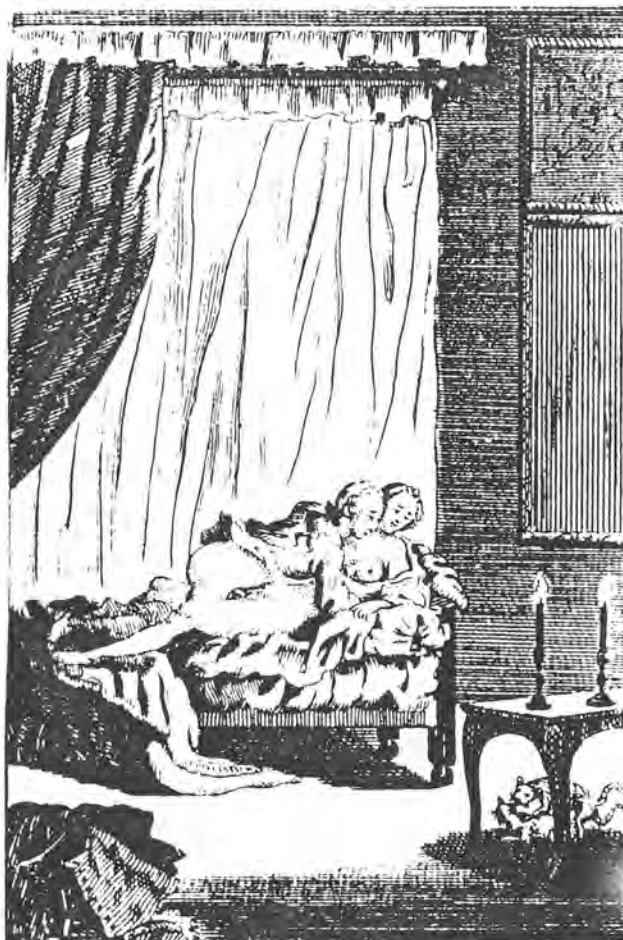
Gravure 31. Mémoires de Suzon [p. 329].



Gravure 32. Mémoires de Suzon [p. 331].



Gravure 33. Histoire de Marguerite, fille de Suzon [p. 353]; La Cauchoise [p. 393].



Gravure 34. Histoire de Marguerite, fille de Suzon [p. 361]; La Cauchoise [p. 401].



Gravure 35. Histoire de Marquerite, fille de Suzon [p. 369]; La Cauchoise [p. 421].



Gravure 36: Histoire de Marguerite, fille de Suzon [p. 381]; La Cauchoise [p. 439].

BIBLIOGRAPHIE

1. Romans et contes, 1760-1790.

1. Agathon et Déidamie, conte libre, par Mr de ***. Paris: 1779, in-8.
2. Les Amours de Cartouche ou Les Aventures singulières de cet homme trop célèbre, d'après le manuscrit trouvé à la Bastille. Londres: (1770), pet. in-12.
3. L'Année galante ou Les Intrigues secrètes du marquis de L***. Londres et Paris: rue et hôtel Serpente, 1785, in-12.
4. Année galante ou Etrennes à l'Amour, contes, enrichis de figures et d'ariettes. 1773.
5. Anthologie du conte en France, 1750/1799. Philosophes et coeurs sensibles (par Angus Martin). Paris: U.G.E., 1981.
6. L'Aventure du bal ou La Malice punie. Londres et Paris: Tabary, 1764, in-12.
7. Les Aventures d'un provincial, nouvelle parisienne (ou: Le Chevalier de Jordan ou ...). Chez les marchands de nouveautés: (1782), 2 t.
8. Les Aventures galantes de quelques enfants de Loyola, avec figures (1782). Bruxelles: J.J. Gay, 1882.
9. Aventures intéressantes d'un orphelin françois ou Lettres de M. le comte de *** à Madame la baronne de **, par M. **. La Haye et Paris: Froullé; Versailles: Blaizot, 1789, in-12.
10. L'Aventurier chinois. Pékin et Paris: Mérigot le Jeune, 1773, in-12.
11. Azoila, histoire qui n'est point morale. Amsterdam: Arkstée et Merkins; Paris: H.C. de Hansy, 1768.
12. La Blondine ou Aventures nocturnes entre les hommes et les femmes. Amsterdam: au Marché de Vénus, 1762, in-8.

13. Bordel apostolique institué par Pie VI, Pape, en faveur du clergé de France. Paris: de l'imprimerie Grosier, 1790.
14. La Brunette ou Aventures d'une demoiselle, suivi de La Fille sans feintise. Amsterdam: 1761, in-8.
15. Les Capucins sans barbe, histoire napolitaine. 1761.
16. Les Confédérés vérolés, et plaintes de leurs femmes aux putains de Paris; réponse de Mademoiselle Sophie, présidente des bordels; liste des bourgeoises qui ont gâté les députés provinciaux. Paris: chez Mlle Gauthier, maîtresse maquerelle, s.d. (Private Case: 1790).
17. Les Confessions d'une courtisane devenue philosophe. Londres et Paris: Couturier, 1784.
18. Confessions générales des Princes de sang royal, auteurs de la cabale aristocratique, item de deux catins distinguées qui ont le plus contribué à cette infernale conspiration; plus un acte de repentir de Monseigneur de Juigné, archevêque de Paris. A Aristocratie: chez Main Morte, 1789, 2 part.
19. Confidences à une amie ou Aventures d'un militaire, écrites par lui-même. Genève: 1763, 2 t. in-12.
20. Le courrier extraordinaire des fouteurs ecclésiastiques, ou Correspondance intime, secrète et libertine de quelques prélats de qualité, de plusieurs prêtres paillards et d'un certain nombre de prestolets luxurieux; avec des gourgandines titrées, des putains bourgeoises, des filles de joie du Tiers-Etat et des raccrocheuses du Quart, ouvrage recueilli par Machault, évêque d'Amiens et censuré par les quatre Grands Viquaires de Leclerc Juigné, archevêque Paris et apostat de la Chrétienté (1790), suivi du Nouveau décret du Manège: Foutez! L'Assemblée nationale l'a ainsi décrété, en faveur des nonnes, des moines et de tous les citoyens (1790) et du Grand Détail concernant les dévots et les dévotes qui ont été fouettés par les dames de la Halle à Paris. Neuchâtel: Société des Bibliophiles cosmopolites, 1872.
21. Les Délassements secrets ou Les Parties fines de plusieurs députés à l'Assemblée nationale, traduit de l'anglois par M.A.W.. Londres: de l'imprimerie du Palais de Saint-James, 1790, in-18.
22. Dom Bougre aux Etats généraux ou Doléances du portier

des Chartreux, par l'auteur de la Foutromanie. A Foutropolis: chez Braquemart (1790).

23. Les Enfants de Sodome à l'Assemblée nationale ou Députation de l'Ordre de la Manchette. Aux Représentants de tous les Ordres, suivi des Fredaines lubriques de J** F** Maury. Paris: marquis de la Villette, 1790.

24. Les Equipées de l'amour ou Les Aventures d'Albar Tucdoc histoire très morale et de tous les temps. Cosmopolis et Paris: Guillot, 1783, in-12.

25. La Force du tempérament ou Aventures galantes du comte de Monrevel. Londres: 1762.

26. Les Gascons en Hollande, ou Aventures singulières de plusieurs Gascons. 1767, 2 t. in-8.

27. L'Heureuse infidélité, ou Mémoires du chevalier de Raucourt. Neuchâtel: S. Fauche; Paris: Bastien, Veuve Duchesne, Durand Neveu, Mérigot Jeune; Strasbourg: frère Gay, 1782, in-8.

28. Histoire de la vie et des aventures de la duchesse de Kingston. Londres et Paris: Guillot, 1789, 2 part. in-12.

29. Histoire de Mlle Laure, ou La Fille devenue raisonnable. Amsterdam: Pierre Mortier, 1764, 2 t. in-12.

30. Histoire des diables modernes, par Mr. A***. Londres: au dépens de la société grégorienne, 1763, in-8.

31. Lettres philosophiques et galantes de deux nones, publiées par un Apôtre du libertinage. Avec des notes. Au Paraclet: 1777 [Cette édition diffère de celle qui est reproduite dans les Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle, III [45], en ce qu'elle contient les notes et réflexions "philosophiques" de l'éditeur/narrateur].

32. Lucinde ou Les Amans traversés, histoire presque véritable. Londres et Paris: Momoro, 1788, in-12.

33. Ma Vie de garçon, faits et gestes du vicomte de Nantel [attribué à Crébillon fils ou à Caylus]. Paris: aux dépens d'un bon amateur, 1945.

34. Le Manuel des Boudoirs ou Essais érotiques sur les demoiselles d'Athènes, [attribué à Claude, François Mercier de Compiègne]. A Cythère: avec licence des Amours, l'an du

plaisir et de la liberté (1787), 4 t.

35. Marianne ou La Paysanne de la forêt des Ardennes, histoire mise en dialogues. Liège et Paris: H.C. de Hansey, 1767, in-12.

36. Marie-Antoinette dans l'embarras ou Correspondance de La Fayette avec le roi, la reine, la Tour-du-Pin et Saint-Priest. s.l., s.d. (1790), in-8.

37. Mémoires d'un officier de Saxe. Frankfort et Leipzig: 1767, in-8.

38. Le Monialisme, histoire galante écrite par une ex-religieuse de l'Abbaye où se sont passées les aventures. Rome: au dépens des couvens, 1777, in-12.

39. Nouveau Manuel des Boudoirs, pour faire suite aux Essais érotiques sur les demoiselles d'Athènes, [attribué à Claude, François Mercier de Compiègne] (1787). Bruxelles: Kistemaekers, s.d.

40. La Nouvelle Thérèse ou La Protestante philosophe, histoire sérieuse et galante. Londres: de l'imprimerie de Jean Desbordes, 1774, in-8.

41. Nouvelles amoureuses ou Le Beau sexe abusé. A l'Isle de Cythère: aux dépens des curieux, 1760.

42. L'Odalisque, ouvrage traduit du turc (1779). Constantinople, chez Ibrahim Bectas, imprimeur du Grand Vizir, avec privilège de sa Hautesse et du Mufti, 1797.

43. Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle I (Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux; Mémoires de Suzon, soeur de Dom Bougre, portier des Chartreux (1783); Histoire de Marguerite, fille de Suzon suivie de La Cauchoise (1783)). Paris: Fayard (L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 3, collection dirigée par Michel Camus), 1985.

44. Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle II (La Courtisane anaphrodite ou la Pucelle libertine; Correspondance d'Eulalie ou Tableau du Libertinage de Paris (1785); Lucette, ou Les Progrès du Libertinage. Suite de Lucette, ou Des Progrès du Libertinage (1765-66). Les Progrès du Libertinage, histoire trouvée dans le portefeuille d'un carme réformé (1790)). Paris: Fayard (L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 4, collection dirigée par Michel Camus), 1986.

45. Oeuvres anonymes du XVIIIe siècle III (Thérèse philosophe; Le Triomphe des Religieuses ou Les Nones babillardes; Lettres philosophiques de deux nones (1777); La Messaline française ou Les Nuits de la duchesse de Polignac (1789); La Liberté ou Mademoiselle Raucourt; Les Quarante manières de foutre, dédiées au clergé de France). Paris: Fayard (L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 5, collection dirigée par Michel Camus), 1986.
46. Le Passe-temps du sexe. Madrid (sic): 1777, in-12.
47. Le Peintre italien, ouvrage posthume à son héros ou Le Tableau de la vie accompagné de plusieurs autres. A la Poste: l'an qui court (1767), in-12.
48. Le Petit-fils d'Hercule (1784). 1701, in-12.
49. Le Pythagore moderne ou Les Aventures de Go**, ouvrage dédié aux dames philosophes, par M. V...C., avocat. 1762, in-8.
50. Les Refus, par M.D.B.. Amsterdam et Paris: Mérigot Jeune, 1772, in-8.
51. La Religieuse en chemise ou La None éclairée. 1763.
52. Le Rendez-vous de Madame Elysabeth, soeur du roi, avec l'abbé de S. Martin, aumônier de la Garde nationale, dans le jardin des Tuileries (1790). Londres: de l'imprimerie particulière de Lord C**, 1875.
53. La Rhétorique des putains, ou La fameuse Maquerelle, ouvrage imité de l'italien (1771). Rome: au dépens du Saint Père, 1794.
54. Rosalie ou Le Triomphe de l'inconstance. 1783, in-12.
55. Rosette ou La Fille du monde devenue philosophe. Rotterdam: 1767, 2 part.
56. Soirées amoureuses du général Mottier et de la belle Antoinette, par le petit épagueul de l'Autrichienne. A Persépolis: à l'enseigne de l'astuce et de la vertu délaissée, 1790.
57. Le Triomphe de la vertu, par M. D'.. Londres et Paris: Delalain, 1774, in-8.

58. Vénus en rut ou La Vie d'une célèbre libertine (1770 ou 1771). A Luxurville: 1790, 2t.
59. Vie de la Bourbonnaise écrite par elle-même à sa mère. 1769, in-12.
60. Zilia et Agathide ou La Volupté et le bonheur. Madrid: 1787, 2 t. in-12.
61. BARET, Paul. Fo-Ka ou les Métamorphoses, conte chinois dérobé à M. de V***. A Pékin et se trouve à Paris: chez la Veuve Duchesne, 1777, 2 part. in-12.
62. BARTHE, Nicolas, Thomas. La jolie femme ou La Femme du jour (1769). Lyon: Deville; Paris: Le Jay, 1770, 2 part.
63. BAUDOUIN DE GUEMADEUC. L'Espion dévalisé. Londres: 1782, in-8.
64. BEAUMANOIR, de. Ma Jeunesse in OEuvres de M. de ***, tome 2 (pp. 139-361). Lausanne et Paris: Le Jay, 1770, 2 t. in-8.
65. BENOIST, Françoise, Albine Puzin de la Martinière, Madame. Les Erreurs d'une jolie femme ou L'Aspasie françoise. Bruxelles et Paris: Veuve Duchesne, 1781, 2 part.
66. BERNARD, François. La gazette de Cythère, ou Aventures galantes et récentes arrivées dans les principales villes d'Europe, traduites de l'anglais, à la fin de laquelle on a joint le précis de la vie de Mad. la comtesse du Barry (1774). Paris: A. Quantin, 1881.
67. BOUFFLERS, Stanislas, Jean, marquis de. La Reine de Golconde, conte (1761). University of Exceter: 1977.
68. BUTEL-DUMONT, Georges, Marie. Journées mogoles, opuscule décent d'un docteur chinois. Imprimé à Dely et se trouve à Paris: J.P. Costard (1772), 2 part. in-12.
69. CAILHAVA DE L'ESTENDOUX, Jean, François. Le Soupé des petits-maîtres, ouvrage moral. Londres: s.d. (1770), 2 part. in-8.
70. CARACCIOLI, Louis, Antoine, marquis de. Les Entretiens du Palais-Royal. Utrecht et Paris: Buisson, 1786, 2 part. in-12.
71. CHAMPAGNY, Charles de Nompère, chevalier de. Les

Voyages d'Amour, fils de Vénus, par le chevalier de Ch...gny, officier de cavalerie. Paris: Théophile Barrois le Jeune, ce mois de mai de l'année 1784, in-12.

72. CHEVRIER, François, Antoine. Le Colporteur. Londres: Jean Nourse, l'an de la vérité (1762).

73. _____. La Vie du fameux père Norbert, ex-capucin connu aujourd'hui sous le nom du Colporteur. Londres: Jean Nourse, 1763, in-12.

74. CONTANT D'ORVILLE, André, Guillaume. Métamorphoses de l'Amour, par Monsieur C*** D*** (1768). 1769.

75. CREBILLON, Claude, Prosper, Jolyot de. Le Hasard au coin du feu, dialogue moral (1763), Paris: Desjonquières, 1983.

76. _____. Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade (1771). In Collection complète des oeuvres de M. Crébillon-fils, t. 6 et 7. Londres: 1798.

77. CUBIERES-PALMEZEAUX, Michel de. Misogug ou Les Femmes comme elles sont, histoire orientale traduite du chaldéen. Paris: Poinçot, 1787, 2 part.

78. DANTU. Mémoires historiques et galants de l'Académie de ces dames et de ces messieurs. 1776-77.

79. DELACROIX, Jacques, Vincent. Mémoires de Victoire. Amsterdam et Paris: Durand neveu, 1769, 2 part. in-12.

80. DESFONTAINE DE LA VALLEE, François, Georges Fouques, dit. Lettres de Sophie et du chevalier de *** pour servir de supplément aux Lettres du marquis de Roselle, par Monsieur de ***. Londres et Paris: L'Esclapart, 1765, 2 part. in-12.

81. DIERES. Les Trois âges de l'amour ou Portefeuille d'un petit-maître, pour servir de supplément à la galerie des femmes (1769). Amsterdam, 1802, 2 t.

82. DOPPET, François, Amédée. Le Médecin de l'amour. Paphos et Paris: Leroy, 1787, in-8.

83. DORAT, Claude, Joseph. Les Malheurs de l'inconstance, ou Lettres de la marquise de Syrcé et du comte de Mirbelle. Amsterdam et Paris: Delalain, 1772, 2 part. in-8.

84. DULAURENS, Abbé Henri, Joseph. L'Arétin moderne

(1763). Paris: Bibliothèque des curieux, s.d.

85. _____. Le Compère Mathieu ou Les Bigarrures de l'esprit humain (1766). Paris: chez les marchands de nouveautés [Riga], 1831.

86. _____. Irmice ou La Fille de la nature. Berlin: chez l'imprimeur du philosophe de Sans-Souci, 1765, in-12.

87. _____. Je suis pucelle, histoire véritable. La Haye: Frédéric Staatman, 1767, 2 part. in-12.

88. DUVERNET, Abbé Théophile, Imarigeon. Les Dévotions de Madame de Belzamooth et les pieuses facéties de Monsieur de Saint-Ognon (1789). Turin: J Gay et fils, 1871.

89. _____. La Retraite, les tentations de la marquise de Montcornillon, histoire morale, dans laquelle on voit comment une jeune veuve devient malheureuse par les conseils de son confesseur; et comment, pour la délivrer de ses malheurs, un jeune colonel de hussard se fit hermite et prophète, ouvrage posthume de feu M. de S. Leu, colonel au service de Pologne (1790). In D'Argens, Les Nonnes galantes. Paris: Librairie anti-cléricale, 1883.

90. FALCONNET, Ambroise. Le Début ou Les premières Aventures du chevalier de ***. A L*** et Paris: Rozet, 1770, in-12.

91. [GOUDAR Ange]. Mémoires pour servir à l'histoire de la marquise de Pompadour, traduites (sic), de l'anglois. Londres: 1763.

92. HAUDART. Vie et amours d'un pauvre diable. Paris: 1784, 2 t. in-12.

93. [HEBERT, Jacques, René]. Suite de la Vie privée de M. l'abbé Maury. Paris: chez tous les marchands de nouveautés, 1790, in-8.

94. _____. Vie privée de l'abbé Maury, écrites sur des mémoires fournis par lui-même. (Paris): de l'imprimerie de J. Grand, 1790.

95. HUERNE DE LA MOTHE, François, Charles. L'Enfantement de Jupiter ou La Fille sans mère (ou Histoire de Margot des Pelotons). Amsterdam: 1763, 2 part.

96. IMBERT, Barthélémy. Les deux Frères ou La Famille comme il y en a tant. Amsterdam et Paris: Bastien, 1779, in-8.
97. JONVAL. Les Erreurs instructives ou Mémoires du comte de ***. Londres et Paris: Cuissart et Prault, 1765, 3 part.
98. JULLIEN, Jean, Auguste, dit Desboulmiers. Honny soit qui mal y pense ou Histoire des filles célèbres du dix-huitième siècle (1766), 1775, 6 part. en 3 t.
99. _____. Les Soirées du Palais-Royal ou Les Veillées d'une jolie femme, contenant quatre lettres à une amie, avec la conversation des chaises du Palais-Royal. Sous l'arbre de Cracovie: 1762, in-12.
100. KERALIO, Marie, Françoise Abeille, Madame de. Les Succès d'un fat, nouvelle. Avignon et Paris: Lesclapart, 1762, 2 part.
101. LA PLACE, Pierre, Antoine de. Les Désordres de l'amour ou Les Etourderies du chevalier des Brières, mémoires secrets contenant des anecdotes sur les glorieuses campagnes de Louis XIV et de Louis XV, par l'auteur des Mémoires de Cécile. Amsterdam et Paris: Cailleau, 1768, 2 t. in-18.
102. LA SALLE D'OFFEMONT, Adrien, Nicolas Piédefer, marquis de. Histoire de Sophie de Francourt, par Monsieur ***. Paris: Merli, 1768, in-12.
103. LESUIRE, Robert, Martin. Le Philosophe parvenu ou Lettres et pièces originales contenant les aventures d'Eugène Sans-Peur, par l'auteur de L'Aventurier français. Londres et Paris: l'auteur, Quillau l'aîné, Veuve Duchesne; Berlin: Mérigot, Dessene, 1787 (tomes 1-3) - 1788 (tomes 4-6), 6 t.
104. LE VACHER DE CHARNOIS, Jean, Charles. Histoire de Sophie et d'Ursule, ou Lettres extraites d'un portefeuille. Londres et Paris: Buisson, 1788, 2 t.
105. LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste. Les Amours du chevalier de Faublas (1787-88). Six Semaines de la vie de Faublas. La Fin des amours du Chevalier de Faublas. Romanciers du XVIIIe siècle, vol. 2. Paris: Gallimard - La Pléiade, 1965.
106. _____. Une Année de la vie du chevalier de Faublas (1787-88). Paris: les Classiques interdits, 1980.

107. LUCHET, Jean, Pierre, Louis de la Roche du Maine, marquis de. Mémoires de Madame la duchesse de Morsheim ou Suite des Mémoires du Vicomte de Barjac. Dublin: imprimeur de Wilson, 1786, 2 part.
108. _____. Olinde. 1784, 2 part.
109. _____. Le Vicomte de Barjac ou Mémoires pour servir à l'histoire de ce siècle. Dublin: imprimeur de Wilson; et Paris: chez les libraires qui vendent des nouveautés, 1784, 2 tomes.
110. MAIMIEUX, Joseph de. Le Comte de Saint-Méran ou Des nouveaux Egarements du coeur et de l'esprit. Bruxelles: Veuve Dujardin; et Paris: Maradan, 1788, 4 part. in-12.
111. _____. Suite du comte de Saint-Méran ou Des nouveaux Egarements du coeur et de l'esprit. Bruxelles, Veuve Dujardin; et Paris: Maradan, 1789, 4 part. in-12.
112. MARCHANT, François. Le Roman sans titre, histoire véritable ou peu s'en faut, par un philosophe du Palais-Royal. Paris: Maradan, 1788, 2 part.
113. MARECHAL, Sylvain. Contes saugrenus. Bassora: 1789.
114. MAUCOMBE, Jean, François, Dieudonné. Nitophar, anecdote babylonienne pour servir à l'histoire des plaisirs. Amsterdam et Paris: Delalain, 1768, in-12.
115. MERICOURT, Théroigne de. Le Manuel du libertin. Amsterdam: la Veuve poignet, s.d. (éd. de 1794).
116. MIRABEAU, Honoré, Gabriel de Riqueti, comte de. La Morale des sens ou L'Homme du siècle, extraits des mémoires de M. le chevalier de Banville. Londres: 1781, in-12.
117. MIRABEAU, Honoré, Gabriel de Riqueti, comte de. OEuvres érotiques (Ma Conversion ou Le Libertin de qualité (1783); L'Abbé IL-ET-ELLE (HIC-ET-HAEC) ou L'Elève des Révérends Pères Jésuites d'Avignon; Le Rideau levé ou L'Education de Laure (1786); Erotika Biblion (1783)). Paris: Fayard (L'Enfer de la Bibliothèque Nationale 1, collection dirigée par Michel Camus), 1984.
118. NERCIAT, André, Robert Andréa de. Le Doctorat impromptu (1788). Landgrave: Cassel, 1928.
119. _____. L'Etourdi. Lampsaque, 1784, 2 part.

120. _____. Félicia ou Mes Fredaines (1775). Paris: Bibliothèque des Curieux, 1911.
121. _____. La Matinée libertine ou Les Moments bien employés (1787). Versailles: pour les amis du bon vieux temps, 1940.
122. NOUGARET, Pierre, Jean-Baptiste. Ainsi va le monde (ou Les jolis Péchés d'une marchande de mode). Amsterdam: (1769), in-12.
123. _____. Les Astuces de Paris, anecdotes parisiennes [...]. Londres et Paris: Cailleau, 1775, 2 vol.
124. _____. La Capucinade, histoire sans vraisemblance, par frère P.J. Discret N*** (1765). Paris: les Bibliophiles libertins, 1928.
125. _____. Les Foiblesses d'une jolie femme ou Mémoires de Madame de Vilfranc, écrits par elle-même. Amsterdam et Paris: Belin, 1779, 2 part.
126. _____. La fole de Paris, ou Les Extravagances de l'amour. Londres et Paris: Bastien, 1787, 2 t.
127. _____. L'Indiscret ou Les Aventures parisiennes. Londres et se trouve à Paris: J.F. Bastien, 1779.
128. _____. Les Méprises ou Les Illusions du plaisir, lettres du comte d'Orabel pour servir à l'histoire de sa vie. Berlin et Paris: Jean-François Bastien, 1780, 2 part. in-12.
129. _____. Les Mille et une folies, contes français. Amsterdam et Paris: Veuve Duchesne, 1771, 4 t.
130. _____. Les Passions des différents âges ou Tableau des folies du siècle. Utrecht: 1766, in-12.
131. _____. Les Travers d'un homme de qualité ou Les Mille et une extravagances du comte de D***. Bruxelles: H. Dujardin; et Paris: Defer-de-Maisonnette, 1788, 2 t. in-12.
132. PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu, François. Anandria ou Confessions de Mlle Sapho, contenant les détails de sa réception dans la secte anandrine, sous la présidence de Mlle de Raucourt et ses diverses aventures. En Grèce: 1789, in-8 (ou in tome X de L'Espion anglais, 1784).
133. PUISIEUX, Madeleine d'Arsault, Madame de. Alzarac ou

La Nécessité d'être inconstant. Cologne et Paris: Charpentier, 1762.

134. RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas, Edme. La Femme dans ses trois états de fille, d'épouse et de mère, histoire morale, comique et véritable. Londres et Paris: de Hansey, 1773, 3 part. in-12.

135. _____. Ingénue Saxancour (1789). Paris: U.G.E. (10/18), 1978.

136. _____. Lucile ou Les Progrès de la vertu, par un mousquetaire. Québec et Paris: Delalain et Valade, 1768, in-12.

137. _____. Le Ménage parisien ou Déliée et Sotentout (1773). Paris: U.G.E. (10/18), 1978.

138. _____. Le Paysan perverti ou Les Dangers de la ville, histoire récente mise au jour d'après les véritables lettres des personnages (1776). Paris: U.G.E. (10/18), 1972, 2 vol.

139. _____. La Paysanne pervertie ou Les Dangers de la ville, histoire d'Ursule R***, soeur d'Edmond, le paysan, mise au jour d'après les véritables lettres des personnages (1784). Paris: Garnier-Flammarion, 1976.

140. _____. Le Pied de Fanchette ou L'Orpheline française, histoire intéressante et morale (1769). Paris: A. Quantin, 1881.

141. RUTLIDGE, James, dit Jean-Jacques Rutledge. Les Confessions d'un Anglois ou Mémoires de Sir Charles Simpson. Lausanne et Paris: Regnault, 1786, 2 t.

142. _____. Le Vice et la faiblesse, ou Mémoires de deux provinciales. Lausanne et Paris: Regnault, 1785, 2 t.

143. SACY, Claude, Louis, Michel de. Les Amours de Laïs, histoire grecque. Corinthe et Paris: Cuissart, 1765, in-12.

144. SADE, Donatien, Alphonse, François, marquis de. Histoire de Juliette, ou Les Prospérités du vice (1797), in Oeuvres complètes du marquis de Sade (tomes 8 et 9). Paris: Cercle du Livre précieux, 1967.

145. _____. Justine ou Les Malheurs de la vertu (1791). Paris: Le Livre de Poche, 1983.

146. TAUPIN D'ORVAL, Jean, Louis, Claude. Le Jésuite Misopogon séraphique ou L'Ennemi de la barbe des Capucins, par l'Alguasil Dom Diego Balayas y Camuera. Naples: 1762, in-12.

147. THEVENEAU DE MORANDE, Charles. Le Portefeuille de Madame Gourdan dite la comtesse, pour servir à l'histoire des mœurs du siècle et principalement de celle de Paris. A Spa: du 15 juillet 1783, in-8.

148. _____. Vie privée ou Apologie du très sérénissime prince, Monseigneur le duc de Chartres. A cent lieux de la Bastille: 1784, in-8.

149. THOREL DE CAMPIGNEULLES, Charles, Claude, Florent de. Le nouvel Abailard ou Lettres d'un singe, au docteur Abadols. Aux Indes et Paris: chez les libraires qui débitent des nouveautés, 1763, 2 part.

150. TURPIN DE CRISSEE, Elysabeth, Marie, Constance, comtesse de; BOUFFLERS, FAVART, et l'abbé de VOISENON. Journées de l'Amour, ou Heures de Cythère. Gvide: 1776, in-8.

151. VIVANT DENON, Dominique. Point de lendemain. Romanciers du XVIIIe siècle. Paris: Gallimard - La Pléiade, 1965.

152. (VOISENON, Claude, Henri de Fusée de). Exercices de dévotion de M. Henri Roch avec Mme la duchesse de Condor (1786). In Laclos, Les Liaisons dangereuses, suivies de.... Paris: E. Dentu, Bibliothèque des chef d'oeuvres français et étrangers, 1891.

153. VOISENON, Claude, Henri de Fusée de. Tant mieux pour elle. [ou Tant pis pour elles, tant pis pour eux et tant mieux pour eux, tant mieux pour elles, ou Le Voyage impromptu, bagatelle nouvelle] (1760). In Romans et contes. Amsterdam: 1781.

2. Bibliographie critique.

A. Bibliographies:

154. Bibliographie clérico-galante. Ouvrages galants ou singuliers sur l'amour, les femmes, le mariage, le théâtre, etc. Ecrits par des abbés, prêtres, chamoines, religieux, religieuses, évêques, archevêques, cardinaux et pape, par

l'apôtre bibliographe. Paris: M-A. Laporte, 1879.

155. Dictionnaire des oeuvres érotiques, avec une préface de Pascal Pia. Paris: Mercure de France.

156. The Private Case: an Annotated Bibliography of the Private Case Erotika Collection in the British (Museum) Library, compiled by Patrick J. Kearny. London: Jay Landesman Limited, 1970.

157. APOLLINAIRE, Guillaume, F. FLEURET, L. PERCEAU. L'Enfer de la Bibliothèque Nationale. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

158. ASHBEE, Henry, Spencer. Forbidden Books of the Victorians, Bibliography of Erotika Abridged. London: the Odyssey Press, 1970.

159. CABEEN, D.C. A Critical Bibliography of French Literature, the Eighteenth Century (vol. IV, plus supplement). Syracuse: Syracuse University Press, 1951-68.

160. DEAKIN, Terence, J. Catalogi Librorum Eroticorum: a Critical Bibliography of Erotic Bibliographies and Book-Catalogues. London: Cecil and Amelia Woolf, 1964.

161. GAY. Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, pantagruéliques, scatologiques, satyriques etc., par M. le C. d' I*** mise à jour par J. Lemonnyer. Paris: Lemonnyer et Ch. Gilliet, 1894 (4e édition), 4 vol.

162. MARTIN, Angus; Vivienne G. MYLNE; Richard FRAUTSCHI. Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800. London: Mansell; Paris: France-Expansion, 1977.

163. PIA, Pascal. Les Livres de l'Enfer: bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVIIe siècle à nos jours. Paris: C. Coulet et A. Faure, 1978, 2 vol.

B. Ouvrages de référence du XVIIIe siècle:

164. Dictionnaire de l'Académie française. Paris: chez la veuve Bernard Brunet, 1762 (4e édition, 2 vol.

165. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, nouvelle impression en facsimilé de

la première édition de 1752-80. Stuttgart: Freidrich Fromman Verlag, 1967.

166. Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Arts, tome 36 (1736). Genève: Slatkine Reprints, 1968.

167. BOREL, Antoine. Cent vignettes érotiques gravées par Elluin pour illustrer sept romans libertins du XVIIIe siècle. Nyons: éditions Borderie (coll. "Images Obliques"), 1968.

168. CONDILLAC, Abbé Etienne Bonnot de. Traité des Sensations, (1754). Londres et Paris: Barrois et Didot, 1788, 2 t.

169. D'HOLBACH, Paul-Henry Thiry. Système de la nature ou Les Lois du monde physique et du monde moral (1770), nouvelle édition, avec des notes et des corrections par Diderot. Hildesheim: Georg Olms Verlag-Sbuchhandlung, 1966, 2 t.

170. FRERON. L'Année littéraire, Amsterdam et Paris: Michel Lambert, 1760-90.

171. LA METTRIE, Jullien Offray de. L'Homme machine (1748). Utrecht: Jean-Jacques Pauvert (Collection Libertés), 1966.

172. _____. OEuvres philosophiques I et II (reproduction du texte de 1774, édition de Berlin, 2 t.). New York et Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970.

173. VOLTAIRE. Dictionnaire philosophique. In OEuvres complètes, vol 17 à 20. Paris: Garnier frères, 1878.

C. Etudes modernes: textes critiques et ouvrages périodiques:

174. Aimer en France, 1760-1860. Actes du colloque international de Clermond-Ferrand. Recueillis et présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard. Clermond-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Clermond-Ferrand, 1980, 2 t.

175. L'Art d'aimer au siècle des libertins et des folles marquises. Les plus belles pages galantes du XVIIIe siècle. Paris: Agence Parisienne de Distribution, 1950.

176. Eros philosophe. Discours libertin des Lumières. Etudes rassemblées par François MOUREAU et Alain-Marc RIEU.

Paris: H. Champion, 1984.

177. L'Erotisme et la femme: de la pudeur à la perversion. Paris: Cercle du livre précieux, 1968.

178. French Literature and its Background, vol. 3: The Eighteenth Century. Edited by John Cruickshank. London, Oxford et New York: Oxford University Press, 1968.

179. French Literature Series X (Eroticism in French Literature) (1983).

180. Laclos et le Libertinage, 1762-1982. Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons Dangereuses. Paris: P.U.F., 1983.

181. Livres et société dans la France du XVIIIe siècle. Paris et La Haye: Mouton et Comp., 1965 et 1970, 2 vol.

182. Représentations de la vie sexuelle au XVIIIe siècle. Dix-huitième siècle 12 (numéro spécial). Paris: Garnier frères, 1980.

183. Revue d'esthétique. Erotiques 1-2. Paris: UGE, 1978.

184. Women as Sex Objects. Studies in Erotic Art: 1730-1970. Edited by Thomas B. Hess and Linda Nochlin. London: Penguin Books Ltd., 1972.

185. ALEXANDRIAN. Les Libérateurs de l'amour. Paris: Editions du Seuil (coll. Point No 79), 1977.

186. BAASNER, Frank. "Libertinage und Empfindsamkeit: Stationen ihres Verhältnisses im europäischen Roman des 18. Jahrhunderts". Arcadia 23 (1) (1988): 14-41.

187. BARGUILLET, Françoise. Le Roman au XVIIIe siècle. Paris: P.U.F. Littératures, 1981.

188. BARTHES, Roland. Le Plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.

189. _____. Sade, Fourier, Loyola. Paris: Seuil, 1971.

190. _____. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

191. BATAILLE, Georges. L'Erotisme. Paris: éd. de Minuit, Arguments, 1982.

192. _____. Les Larmes d'Eros. Paris: U.G.E., 10/18, 1978.

193. BELIN, J.P. Le Commerce des livres prohibés à Paris, de 1750 à 1789 (1913). New York: Burt Franklin, s.d.
194. _____. Le Mouvement philosophique de 1748 à 1789. Etude sur la diffusion des idées des philosophes à Paris d'après les documents concernant l'histoire de la librairie [1911]. New York: Burt Franklin, s.d.
195. BLOCK, Iwan (pseudonyme d'Eugène Duehren). Le marquis de Sade et son temps. Etudes relatives à l'histoire de la civilisation et des moeurs du XVIIIe siècle (1901). Genève: Slatkine Reprints, 1970.
196. BONHOMME, Honoré. La société galante au XVIIIe siècle. S.l. (Paris): s.d. (1880).
197. BOUILLON, Jean-Paul; Antoinette EHRARD; Michel MELOT. Aimer en France: cent pièces tirées du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Colloque Aimer en France: 1760-1860). Clermont-Ferrand: Bibliothèque municipale et inter-universitaire, 1977.
198. CAZENOBÉ, Colette. "Le Libertin et la femme naturelle". Revue d'Histoire Littéraire de la France 87 (1) (1987): 31-45.
199. _____. "Le Naturel et le dénaturé dans le libertinage du XVIIIe siècle". Etudes sur le dix-huitième siècle. Paris: H. Champion; Aix-en-Provence: Université de Provence, 1980, pp. 87-106.
200. COULET, Henri. "Monde et Libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle". Literaturgeschichte als geschichtlichen Auftrag, in Memoriam Werner Krauss. Berlin: Akademie-Verlag, 1978, pp. 177-184.
201. _____. Le Roman jusqu'à la Révolution. Paris: Armand Colin, coll. U., 1981.
202. COWARD, David. "The Sublimation of a Fetishist: Restif de la Bretonne (1734-1806)". Eighteenth Century Life IX:3 (May 1985): 98-107.
203. CROCKER, Lester. Nature and Culture. Thought in the French Enlightenment. Baltimore: The John Hopkins Press, 1963.
204. DARNTON, Robert. Bohème littéraire et Révolution. Paris: Gallimard, Le Seuil, 1983.

205. _____. "Trade in the Taboo: the Life of a Clandestine Book Dealer in Prerevolutionary France". The Widening Circle. University of Pennsylvania Press, 1976, pp. 11-83.
206. DAWSON, Robert. "The Mélange de poésies diverses (1781) and the Diffusion of Manuscript Pornography in Eighteenth Century France". Eighteenth Century Life, vol. IX:3, May 1985, pp. 229-243.
207. DAWSON, Robert. "Review of the Martin, Mylne, Frautschi Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800". Eighteenth century Studies XI (1977-78): 497-508.
208. DELON, Michel. "Valeurs sensibles, valeurs libertines de l'énergie". Romantisme 14 (46) (1984): pp.3-13.
209. DIDIER, Béatrice. "Contribution à une poétique du leurre. "Lecteur" et narrataires dans Jacques le Fataliste". Littérature 31 (1978): pp. 3-21.
210. DU BLED. La Société française du XVIIe siècle au XXe siècle: série V et VI, Le XVIIIe siècle. Paris: Perrin et Compagnie, librairie Didier, 1905.
211. DUNCAN, Catherine. "First Steps in Eroticism". Meanjin Quarterly 21 (1972): 270-281.
212. EHRARD, Jean. L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle, Paris: S.E.V.P.E.N., 1963.
213. ELLRICH, Robert, J. "Modes of Discourse and the Language of Sexual Reference in Eighteenth-Century French Fiction". Eighteenth Century Life IX:3 (May 1985): 217-228.
214. ELSÉN, Claude. Homo Eroticus. Esquisse d'une philosophie de l'érotisme. Paris: Gallimard-NRL (Les Essais No 43), 1953.
215. ELSON, John. Erotic Theatre. London: Secker and Warburg, 1973.
216. EPTON, Nina. Love and the French. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1959.
217. ETIEMBLE, René. Essais de littérature (vraiment) générale. Paris: NRF-Gallimard, 1974.
218. ETIENNE, Servais. Le Genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches

de la Révolution (Mémoire de l'Académie Royale de Belgique, t. XVIII). Bruxelles: Maurice Lamertin, 1922.

219. FABRE, Jean. Idées sur le roman de Madame Lafayette au marquis de Sade. Paris: Klincksieck, 1979.

220. FALK, Henri. Les Privilèges de librairie sous l'ancien régime. Etude historique du conflit des droits sur l'oeuvre littéraire (1906). Genève: Slarkine Reprints, 1970.

221. FAUCHERY, Pierre. La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807. Essai de gynéco-mythie romanesque. Paris: Armand Colin, 1972.

222. FONTANA, Eva. "Un Esempio estremo di "conte" libertino: Point de lendemain". Saggi e Ricerche di Letteratura francese 9 (1968): 207-273.

223. FOUCAULT, Michel. Histoire de la sexualité: La Volonté de savoir (t. 1), 1984; L'Usage des plaisirs (t.2), 1984. Paris: Gallimard, NRF.

224. FOXON, David. Libertine Literature in England, 1660-1745. New York: University Books, 1965.

225. FRAUTSCHI, Richard L. "Styles de roman et styles de censure dans la seconde moitié du dix-huitième siècle français". Studies on Voltaire and the Eighteenth century 88 (1972): 513-547.

226. FURBER, Donald; CALLAHAN, Anne. Erotic Love in Literature from Medieval Legend to Romantic Illusion. Troy and New York: The Whistston Publishing Company, 1982.

227. GONCOURT, Edmond et Jules de. La Femme au XVIIIe siècle. Paris: Flammarion et Fasquelle, 1935, 2 vol.

228. GRAND-CARTERET, John. Galanteries au XVIIIe siècle, vers, prose, images. Paris: Albin Michel, 1905.

229. GREEN, Frederick C. French Novelists Manners and Ideas from the Renaissance to the Revolution. New York: D. Appleton and Co., 1931.

230. GUIRAUD, Pierre. Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique. Paris: Payot, 1978.

231. GURKIN-ALTMAN, Janet. Epistolarity. Approach to a Form. Columbus: Ohio State University Press, 1982.
232. HAUMONT, Jacques. Anthologie libertine du XVIIIe siècle. Recueillie par J. Haumont et précédée d'"Esquisse pour un portrait du vrai libertin", par Roger Vaillant. Paris: les Amis du Club du Livre du mois, VIII, 1958.
233. HENAFF, Marcel. Sade. L'invention du corps libertin. Paris: P.U.F., Croisées, 1978.
234. HENRIOT, Emile. Les Livres du second rayon. Paris: Grasset, "Le Livre", 1926.
235. HERVEZ, Jean (pseudonyme de Raoul VEZE). La Galanterie parisienne sous Louis XV et Louis XVI. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1910.
236. _____. Le Parc aux Cerfs et les petites maisons galantes. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1910.
237. _____. Les Sociétés d'amour au XVIIIe siècle. Paris: H. Daragon, 1906.
238. HOFFMANN, Paul. La Femme dans la pensée des Lumières. Paris: Ed. Ophrys, 1977.
239. HUET, Marie-Hélène. "Roman libertin et réaction aristocratique (Crébillon-fils, Duclos). Dix-huitième siècle 6 (1974): 129-142.
240. HUGHES, Peter. "Wars within Doors: Erotic Heroism and the Implosion of Texts". English Studies 60 (1979): 402-421.
241. IVKER, Barry. An Anthology and Analysis of Seventeenth and Eighteenth-Century French Libertine Fiction. Indiana University: published for studies in sex and society, Institute for Sex Research, 1977.
242. _____. "Beyond the Naturalistic Ethic: the Basis of Morality in the Works of Diderot". Research Studies (Washington State University) 39 (1971) 191-198.
243. _____. "John Cleland and the Marquis d'Argens, Eroticism and Natural Morality in Mid-eighteenth Century English and French Fiction". Mosaic (Winnepeg) VIII (2) (Winter 1975): 141-148.

244. _____. "On the Darker Side of the Enlightenment: a Comparison of the Literary Techniques of Sade and Restif". Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 79 (1971): 199-218.
245. _____. "The Parameters of a Period-piece Pornographer, Andréa de Nerciat". Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 98 (1972): 199-205.
246. _____. "Towards a Definition of Libertinism in Eighteenth Century French Fiction". Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 73 (1970): 211-239.
247. JUIN, Hubert. Les Libertinages de la raison. Paris: Ed. Pierre Belfond, 1968.
248. KEARNEY, Patrick. A History of Erotic Literature. London: Mac-Millan, 1982.
249. LABORDE, Alice M. Diderot et l'amour. Stanford: Amna Libri, 1979.
250. LAFON, Henri. "Machines à plaisir dans le roman français du XVIIIe siècle". Revue des Sciences Humaines 186-187 (1982): 111-121.
251. LANSON, Gustave. Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante. Paris: librairie Hachette, 1887.
252. LAROCHE, Philippe. "Moniales et petites maîtresses ou Influence du libertinage féminin sur les pensionnaires des couvents et les dévotes de "qualité" dans la littérature romanesque française du XVIIIe siècle". Revue du Pacifique I (1975): 62-73.
253. _____. Petits-mâitres et roués, évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle. Québec: les Presses de l'Université Laval, 1979.
254. LAUFER, Roger. Style Rococo, style des "Lumières". Paris: José Corti, 1963.
255. LEDUC, Jean. "Le Clergé dans le roman érotique français du XVIIIe siècle". Romans et Lumières au XVIIIe siècle. Paris: Editions Sociales, 1970, pp. 341-49.
256. LE PENNEC, Marie-Françoise. Petit Glossaire du langage érotique aux XVIIe et XVIIIe siècles. Paris: Editions Borderie, coll. "La Parole debout", 1979.

257. LO DUCA, Giuseppe Maria. Histoire de l'érotisme. Paris: La jeune Parque, 1969.
258. LOTH, David. The Erotic in Literature. A Historical Survey of Pornography as Delightful as it is Indiscreet. London: Secker and Warburg, 1962.
259. MARCHAND, Henri. The French Pornographers. New York: Book Awards, 1965.
260. MARCHAND, Jacqueline. Les Romanciers libertins du XVIIIe siècle (textes choisis et présentés par J. Marchand). Paris: Editions Rationalistes (Lumières de tous les temps: l'OEil ouvert), 1972.
261. MARCUS, Steven. The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth Century England. New York: Basic Book Inc, 1966.
262. MARCUSE, Herbert. Eros et Civilisation. Paris: Editions de Minuit, 1971.
263. MARTIN, Angus. "Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions". Revue des Sciences Humaines XXXV (139) (juil.-sept. 1970): 383-389.
264. MAUZI, Robert. L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle. Paris: Armand Colin, 1965 (2e édition).
265. MAY, Georges. Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique. New Haven: Yale University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
266. _____. Diderot et "La Religieuse". Etude historique et littéraire. Paris: PUF; New Haven: Yale University Press, 1954.
267. MONSELET, Charles. Les Galanteries du dix-huitième siècle. Paris: Michel Lévy frères, 1862.
268. MORDELL, Albert. The Erotic Motive in Literature. New York: Boni and Liveright, 1919.
269. MORTIER, Roland. "Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'ancien Régime: de la picaresque à la fille de joie". Revue de Littérature Comparée (janvier-mars 1972): 35-45.

270. MYLNE, Vivienne. The Eighteenth-century French Novel, Techniques of Illusion. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1981 (2nd edition).
271. NAGY, Péter. Libertinage et Révolution. Paris: Gallimard, coll. Idées, 1975.
272. NELLI, René. Erotique et civilisations. Paris: Weber, 1972.
273. OSTER, Daniel. "La Sexualité au XVIIIe siècle, du temps où il n'y avait de sexualité que masculine". Les Nouvelles Littéraires 2744 (3 juillet 1980): 19-20.
274. PELOUS, Jean-Michel. Amour précieux, amour galant (1654-1675). Paris: Klincksieck, 1980.
275. PERKINS, Jean A. "Irony and Candour in Certain Libertine Novels". Studies on Voltaire and the Eighteenth Century LX (1968): 245-259.
276. PILON, Edmond. Contes libertins du XVIIIe siècle. Paris: Levasseur et compagnie, 1936.
277. PRINCE, Gérald. "Introduction à l'étude du narrataire". Poétique 14 (1973): 178-196.
278. _____. "Notes Towards a Categorization of Fictional 'Narratees'". Genre IV (1) (March 1971): 100-106.
279. REICHLER, Claude. "On the Notion of Intertextuality: the Example of the Libertine Novel". Diogenes 113-114 (Spring-Summer 1981): 205-215.
280. _____. "Le Récit d'initiation dans le roman libertin". Littérature 47 (oct. 1982): 100-112.
281. RESCHAL, Antonin. La Névrose galante au XVIIIe siècle. Aventures et portraits d'amoureuses. Paris: Albin Michel, s.d. (préface de 1909).
282. REUILLY, Jean (pseudonyme de Henri VIAL). La Raucourt et ses amies. Etude historique des moeurs saphiques au XVIIIe siècle. Paris: Daragon, 1909.
283. RIEGER, Dietmar. "Rupture et transition dans le roman libertin à la fin de l'Ancien Régime". Signes du roman, signes de la transition (Jean BESSIERE, éditeur). Paris:

Presses Universitaires de France, 1986, pp. 105-111.

284. ROBERTS, Warren. "Hedonism in Eighteenth-Century French Literature and Painting". Symposium XXX (1976): 42-60.

285. ROBERTS, Warren. Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting. Toronto: University of Toronto Press, 1974.

286. ROUGEMONT, Denis de. L'Amour et l'Occident. Paris: U.G.E., Le Monde en 10/18, 1962.

287. _____. Les Mythes de l'amour. Paris: Gallimard-NRF, 1972.

288. ROUSSET, Jean. Le Lecteur intime, de Balzac au journal. Paris: José Corti, 1986.

289. RUSTIN, Jacques. "Définition et explication du "roman libertin" des Lumières". Travaux de Linguistique et de Littérature XVI (2) (1978): 27-34.

290. _____. Le Vice à la mode, étude sur le roman français de la première partie du XVIIIe siècle. Paris: Editions Ophrys, 1979.

291. SALOMON, J.J. "Liberté et libertinage: Les Liaisons dangereuses". Les Temps Modernes 5 (1949): 55-70.

292. SCHUEREWEGEN, Franc. "Réflexions sur le narrataire". Poétique 70 (1987): 247-254.

293. SCOTT, Simone. "Le Rôle du narrataire dans Félicia d'Andréa de Nerciat". Australian Journal of French Studies 21 (I) (Jan.- Apr. 1984): 43-57.

294. SEGUIN, Jean-Pierre. "Le Mot "libertin" dans le dictionnaire de l'Académie, ou comment une société manipule son lexique". Le Français moderne 3 (juillet 1987): 193-205.

295. SMITH, Peter Lester. "Duplicity and Narrative Techniques in the 'Roman libertin'". Kentucky Romance Quarterly XXXV (1978): 69-79.

296. STAROBINSKI, Jean. L'invention de la Liberté, 1700-1789. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1964.

297. _____. L'OEil vivant. Paris: Gallimard (NRF), 1961.

298. STEWART, Philip. Le Masque et la parole, le langage de l'amour au XVIIIe siècle. Paris: José Corti, 1973.
299. STURM, Ernest. Crébillon-fils et le Libertinage au dix-huitième siècle. Paris: A.G. Nizet, 1970.
300. TANNA HILL, Reay. Sex in History. New York: Stein and Day, 1980.
301. TARCZYLO, Théodore. "Moral Values in " La Suite de l'entretien". Eighteenth Century Life IX (May 1985): 43-60.
302. THUREAU, Else. "Galant", ein Beitrag zur französischen Wort und Kulturgeschichte (1936). Hildesheim: Verlag Dr. H.A. Gerstenberg, 1975.
303. TURNER, James G. "The Properties of Libertinism". Eighteenth Century Life IX (May 1985): 75-87.
304. VAILLAND, Roger. Laclos par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1953.
305. VAN BEVER, A. Contes et facéties galantes du XVIIIe siècle (Les Moeurs légères au XVIIIe siècle). Paris: Louis Michaud, 1910.
306. VAN HUSSEL, Josef. Histoire de la répression sexuelle. Paris: Editions Robert Laffont, 1972.
307. VAN TIEGHEM, P. "Les Droits de l'amour et de l'union libre dans le roman français et allemand (1776-1790)". Neophilologus XII (1926-27): 96-103.
308. VARTANIAN, Aram. "Erotisme et philosophie chez Diderot". Cahier de l'Association internationale des études françaises 3. Paris: Les Belles Lettres, juin 1961, pp. 367-390.
309. VERSINI, Laurent. Laclos et la tradition. Paris: Klincksieck, 1969.
310. _____. "Le Roman en 1778", in Dix-huitième siècle XI (1979): 43-61.
311. WALD LASOWSKI, Patrick. "Crébillon-fils et le libertinage galant". Littérature 47 (oct. 1982): 83-99.
312. _____. "D'un Désir à l'autre". Revue des Sciences humaines 182 (1981): 115-126.

313. _____. Libertines. Paris: Gallimard - Les Essais (CCX), 1980.

314. WILKINS, Kay. "Andréa de Nerciat and the Libertine Tradition in Eighteenth-Century France". Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 256 (1988): 225-235.